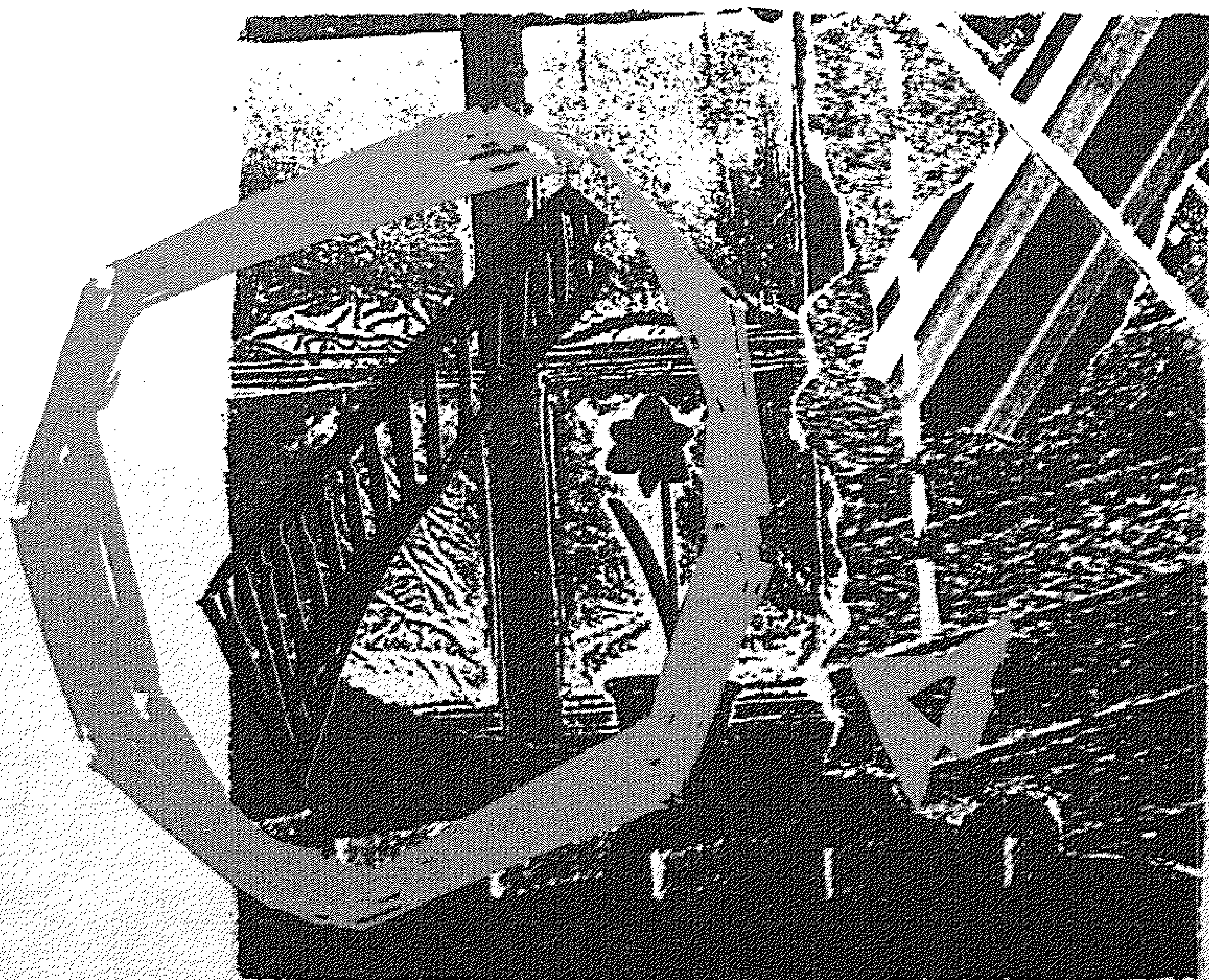
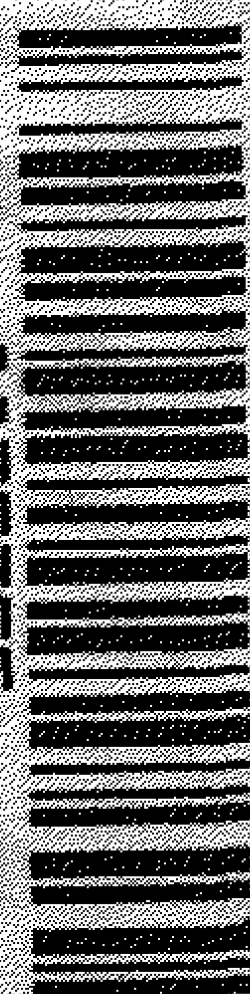
الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي









المركز الثقافي العربي

* الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي.
* تأليف: الولي محمد.
* الطبعة الأولى، 1990 .

* الناشر: المركز الثقافي العربي.
* العنوان:
■ بيروت: شارع جاندارك ـ خلف البنك العربي ـ بناية المقدسي ـ ص. ب 5881 / 13 بيروت ـ لبنان.

■ الدار البيضاء: 42 الشارع الملكي (الأحباس) و 28 شارع 2 مارس ـ إقامة 2 مارس ـ ص. ب 4006

تأليف الولي محمد

الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي



المركز الثقافي العربي

الاهداء

.. إلى من أحب

.. إلى روح الحاج الماموني

تقديم

أهمية الصورة في النقد

لقد كانت الصورة الشعرية، دوماً، موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء. إنها هي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى. والعجيب أن يكون هذا موضع اجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة. ولهذا أمكن القول: إن الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ.

هذا أرسطو يميزها عن باقي الأساليب بالتشريف:

«ولكن أعظم الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة [. . . .] وهو آية الموهبة»[1].

كما وجدت الصورة في «أسرار البلاغة» لعبد القاهر نفس الحُظوة فهو يعتبرها:

«وأملأ بكل ما يملأ صدراً، ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً، ويوفر إنساً، وأهدى إلى أن تهدي إليك أبداً عذارى قد تُخُيِّر لها الجمال، وعني بها الكمال، وأن تُخرج لك من بحرها جواهر إنْ باهتها الجواهر مدت في الشرف والفضيلة باعاً لا يقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تُنكر، وردت تلك بصفرة الخجل ووكلتها إلى نسبتها من الحجر، وأن تثير من معدنها تبراً لم تر مثله»[2].

ولم يكن تنويه الحركة الرومانسية بالصورة ليتخطى تكريم الجرجاني لها. هذا على الرغم من أن الشائع في الكتابات النقدية هو أن الحركة الرومانسية قد أطلقت الخيال (Imagination) من عقاله. (أي الملكة النفسية الكفيلة بخلق الصور) (Images).

---

(1) أرسطو. في الشعر. تر. د. محمد شكري عياد. دار الكاتب العربي. القاهرة 1967 (ص. 128).
(2) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تح. هـ. ريتر. مطبعة وزارة المعارف استانبول 1954 (ص. 40).

لقد كان لشعار: «الشعر تفكير بالصور»[1] الذي أطلقه أوجيست ولهلم شليجل أثر قوي في النقد الأدبي خارج حدود ألمانيا وخارج اطار العصر الرومانسي ويمكن اعتبار قولة الناقد الروسي بلينسكي: الشاعر يفكر بواسطة الصور[2] والفن تفكير بالصور [3] أصداء لقولة شليجل.

ولم تكن اطلالة العصر الحديث مع القرن 20 لتحجم هذا الرأي. إن س. د. لويس يرى: «ان المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة»[4] كما يجد فيها المكون الثابت للشعر حين يقول:

«إن كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية أو نحو ذلك كقوة غامضة، وهذا ما فعله (ييتس) بها ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغيَّر، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون ادراك، ولكن المجاز باقٍ كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر»[5].

وإذا انتقلنا إلى أحد ممثلي النقد الجديد في فرنسا فإننا سنصادف نفس التشديد على أهمية «الصورة الشعرية» فهذا جان كوهين يعتبر الاستعارة:

«تشكل الخاصية الأساسية للغة الشعرية»[6].

أهمية الصورة في النقد العربي

قد يجر هذا التقريظ للصورة، الممتد عبر كل العصور، إلى الظن بأن الصورة الشعرية التي تتخطى الحدود التاريخية والجغرافية والثقافية، موضوع مستهلك غير أهل للعناية والدراسة. وقد يتقوى هذا الوهم حينما نستعرض أمامنا مجموعة من المؤلفات العربية التي كرست للصورة. إلا أن القارىء سيلاحظ بمجرد تصفح هذه الأعمال أن هذا الكم يتناسب عكسياً مع الكيف. ولا شك أن النصوص الآتية تمثل عينة من مادة عريضة ليس هذا مجال عرضها وتمحيصها كلها.

---

(1) R. Wellek. **Historia de la critica moderna 1750-1950.** tr. I.C. Cayol de Bethencourt. ed. Gredos. Madrid. 1969. (T. 2. p. 54).

(2) Ibid. (T. 3. p. 335).

(3) Ibid. (p. 339).

(4) in Jean Molino. **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie.** ed. P.U.F. Paris. 1982. (p. 170).

(5) س. د. لويس. **الصورة الشعرية**. تر. أ. ن. الجنابي. م. ميري. س. ح. ابراهيم. دار الرشيد بغداد. 1982 (ص. 20).

(6) J. Cohen. **Structure du langage poétique.** ed. Flammarion paris 1966. (p. 106).

1 ـ يقول الدكتور محمد حسن عبدالله:

«وباستطاعتنا أن نقرأ هذه الأبيات في تحبيذ السفر:

سافر تجد عوضاً عمن تفارقه وانصب فإن لذيذ العيش في النصب
إني رأيت وقوف الماء يفسده إن سال طاب وإن لم يجر لم يطب
والأسد لولا فراق الغاب ما افترست والسهم لولا فراق القوس لم يصب

إن تعبيرات الناظم ذات طابع حسي واضح ولكنها لم ترق إلى مستوى الصور الشعرية. وهنا تظهر وتتأكد أهمية العاطفة والانفعال في تكييف الصورة أي أسلوب اقتناصها من منبعها وفي هدفها، أي وظيفتها وأثرها»[1].

ويقول أيضاً:

«وإنه لحدس صائب حقاً أن يضع ابن المعتز التجنيس والمطابقة ورد الاعجاز على ما تقدمها في قسم واحد مع الاستعارة، صحيح أنه كان يبحث في طواياها عن المبتدع ولكنها جميعاً تشترك في نزوعها الحسي وجنوحها إلى التصوير»[2].

2 ـ يقول الدكتور عبد الفتاح صالح نافع:

«وإذا كانت الصورة تقوم أساساً على العبارات المجازية، فلا يعني هذا أن العبارات حقيقة الاستعمال لا تصلح للتصوير. بل إننا نجد كثيراً من الصور الجميلة الخصبة جاءت من استخدام عبارات حقيقة لا مجاز فيها [. . .] ويكفي أن نقرأ قول أوس بن حجر:

أيتها النفس اجملي جزعا إن الذي تحذرين قد وقعا (. . .)

وقد استطاع الشاعر أن ينقل لنا في هذه الألفاظ اللامجازية صورة جميلة مؤثرة موحية»[3].

3 ـ يقول ابراهيم عبد الرحمن محمد:

«نستطيع أن نميز في [. . .] الصور بين نوعين منها:

---

(1) د. محمد حسن عبد الله. **الصورة والبناء الشعري**. دار المعارف. القاهرة. 1981(ص. 32).
(2) **الصورة والبناء الشعري** (ص. 167).
(3) د. عبد الفتاح صالح نافع. **الصورة في شعر بشار بن برد**. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان. 1983 (ص. 58-59).

الأولى، صور جزئية متنوعة يبنيها الشاعر غالباً بناء تشبيهياً (. . .) والأخرى، صور كلية أو قل لوحات عامة تؤدي فيها هذه الصور التشبيهية الجزئية وظيفة بنائية بعينها إذ تتحول إلى لبنات في هذا البناء التصويري المتكامل [. . .] وهي لوحات يبنيها الشعراء عادة من خلال قص الأحداث وحكاية المواقف»[1].

4 ـ يقول عبد القادر القط:

«الصورة في الشعر هي «الشكل الفني» الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[2].

5 ـ يقول د. نعيم اليافي:

«إن لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم «الصورة»، فالصورة اذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه»[3].

نستطيع من خلال هذه النصوص أن نسجل جملة من الملاحظات:

1 ـ لقد وسع مفهوم الصورة إلى حد أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم «البيان» «والبديع» «والمعاني» «والعروض» «والقافية» «والسرد» وغيرها من وسائل التعبير الفني. وهذا الاستخدام لمصطلح الصورة لا يسعف على التحليل كما يجرد الصورة من المعنى المضبوط الدال على نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري.

---

(1) د. ابراهيم عبد الرحمن محمد. الشعر الجاهلي. قضاياه الفنية والموضوعية دار النهضة العربية. بيروت. 1980(ص. 197-198).

(2) د. عبد القادر القط. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. دار النهضة العربية. بيروت. 1978 (ص. 435).

(3) د. نعيم اليافي. مقدمة لدراسة الصورة الفنية. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق. 1982 (ص. 39-40).

2 ـ لم تعد الصورة في هذه النصوص (نص عبد الفتاح نافع) تتعارض والمعنى الحقيقي فهذا قد يلتقي والتعبير التصويري. هذا في حين أن الصورة تعرف في الغالب بقابلتها ومعارضتها بالتعبير الحقيقي.

3 ـ تفصل هذه النصوص بشكل تعسفي بين التشبيه وبين الصورة. أي أن التشبيه لا يعود تجسيداً لصورة (نص محمد حسن عبدالله) وهذا الموقف مصدر للاضطراب والتشويش.

4 ـ تكاد الصورة تفقد كيانها المتميز حينما يتم ربطها بما هو غريب عنها، كالعواطف والانفعال (نص اليافي). فالوصف يهتم هنا بأصول الشيء بدل الشيء نفسه. والدارس يستبدل الموضوع الجدير بالوصف بموضوع آخر يُتوهم أنه علته وسببه. وبهذا أمكن وصف التعريف المتكىء على أصل الصورة «بالميتافيزيقية».

5 ـ لا تستحضر كل هذه النصوص أهم صفات الصورة المتمثلة في الجانب اللغوي بما في ذلك من وحدات معجمية ومدلولات وتركيب... الخ.

إن هذه الوضعية كافية، في نظري، لإعادة الكرة من جديد، ليس لمحاولة تعريف نهائي للصورة، بل، لأجل تناول مجموعة من الدراسات المكرسة لهذه الغاية، لوضع اليد على مواطن الخلل فيها، وعلى المفاهيم المستخدمة مع الكشف عن طبيعتها. وستكون المناقشة مصحوبة بطرح الموضوع طرحاً مغايراً بسيطاً، أي واضحاً.

وبعد هذا فهل يمكن تقديم عينة، من هذا القبيل، مستخلصة من نصوص البلاغيين المتقدمين. إن مثالاً واحداً هو كل ما تحتوي عليه هذه العينة وأعتبره كافياً للغرض الذي نتوخاه. هو يتعلق بوصف الاستعارة المكنية. ويمكن العثور على نصوص أخرى مماثلة تهتم بالكناية والتشبيه والمجاز العقلي. إننا لا نسعى هنا إلى أكثر مما نتوهمه خللاً في محاولات القدماء لأجل تصنيف أنواع الصورة البيانية. يقول السكاكي في تعريف الاستعارة المكنية:

«هي كما عرفت أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالاً على ذلك بنصب قرينة تنصبها. وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من لوازم المشبه به المساوية مثل أن تشبه المنية بالسبع، ثم تفردها بالذكر مضيفاً إليها على سبيل الاستعارة التخييلية، من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له ليكون قرينة دالة على المراد، فتقول: مخالب المنية نشبت بفلان طاوياً لذكر المشبه به، وهو قولك الشبيهة بالسبع»[1].

---

(1) أبو يعقوب السكاكي. مفتاح العلوم. تح. نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. بيروت. 1983. ص. 378-379.

نلاحظ من خلال هذا النص:

1 ـ أن «المشبه» المستعمل استعمالاً حقيقياً أصبح على يد السكاكي استعارة مكنية. فكيف أمكن اجتماع الحقيقة والمجاز في كلمة واحدة؟

2 ـ وأن مخالب استعارة تخييلية وهي في الآن نفسه قرينة. فكيف أمكن أن تتصادف الاستعارة والقرينة في الكلمة نفسها.

3 ـ وأن لفظة المنية الاستعارة مجاورة لمخالب الاستعارة أيضاً. والحال، أن استعارة ما لا تحدد إلا بمجاورتها للحقيقة أو لما يكون ترشيحاً لها.

إن مثل هذه الوقائع المتعلقة بالتصنيف هي التي سنخصها بالاهتمام في بلاغة المتقدمين وقد يكون اهمال المعاصرين لهذه الثغرات التصنيفية في بلاغة المتقدمين حافزاً إضافياً لأجل الوقوف على ما نراه ثغرات.

مادة البحث:

تتوزع النصوص المراد مناقشتها في صنفين:

1 ـ الصنف الأول عبارة عن نصوص تنتمي إلى البلاغة القديمة وهي:

- **كتاب البديع** لعبد الله بن المعتز.
- **أسرار البلاغة** لعبد القاهر الجرجاني.
- **مفتاح العلوم** للسكاكي.
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** لحازم القرطاجني.

2 ـ الصنف الثاني عبارة عن نصوص تنتمي إلى النقد الحديث وهي:

- نصوص منتقاة من كتابات محمد مندور.
- **الشعر المصري بعد شوقي**.
- **النقد المنهجي عند العرب**.
- **الأدب وفنونه**.
- **النقد والنقاد المعاصرون**.
- **خليل مطران**.
- **فن الشعر**.
- **الصورة الأدبية ودراسة الأدب العربي** للدكتور مصطفى ناصف.
- **الشعر العربي المعاصر والتفسير النفسي للأدب** للدكتور عزالدين اسماعيل.

- **الصورة في الشعر العربي** للدكتور علي البطل.
- **البحث عن الجذور وحركية الابداع** للدكتورة خالدة سعيد.

لم يخضع هذا الاختيار لمجرد الصدفة، بل لقد كانت جملة من الشروط وراء اختيار نص بعينه. نذكر منها.

1 ـ القيمة العلمية.
2 ـ القيمة التاريخية.
3 ـ نموذج لاتجاه أو مدرسة.

أما بالنسبة لمجموع النصوص فقد روعي فيها.

1 ـ التنوع.
2 ـ الشمول.

منهج البحث:

المقصود بالمنهج هنا هو كيفية التعامل مع هذه النصوص. ويمكن أن نشير هنا إلى بعض لحظات محاورة هذه النصوص.

1 ـ محاولة رصد المفاهيم المستعملة وضبط حظها من الوضوح، والاطراد، والنسقية. والانسجام والتناقض، والحشو أو النقص.

2 ـ تعيين نوع العلاقة القائمة بين الجهاز المفاهيمي وبين الموضوع مثيراً أسئلة تتعلق بمدى احترام «القواعد» للموضوع المدروس أي للشعر.

3 ـ الوقوف على أصول بعض المفاهيم المستخدمة (خاصة عند المحدثين) والمقتبسة من ثقافات أخرى أو من علوم إنسانية تهتم بغير الأدب.

4 ـ محاولة وصف ظواهر بلاغية وصفاً جديداً مخالفاً للأوصاف المتوفرة في النصوص المدروسة. أما الأدوات المسترشد بها خلال البحث فهي على العموم رصيد النقد النصي، العربي والغربي، القديم والمحدث. ولقد كان ديني أمام انجازات البنائية ثقيلاً. كما كان لروح العصر أثر على عملي ورؤيتي لجملة من المشاكل المتعلقة بالنصوص المدروسة القديمة والحديثة. ولكن ينبغي التنويه رغم ذلك أن بعض المشاكل العالقة بنصوص حديثة كثيراً ما كشفت عنها بنظارة القدماء. وبسبب هذه الحرية حاولت جهدي تلافي النقد الوثوقي الذي يدعي أن «الحقيقة» رهينة بعصر دون آخر.

تمهيد

ما الصورة الشعرية؟

1 ـ مصطلح الصورة:

لقد تعرض مصطلح الصورة، منذ أرسطو إلى اليوم، لاستعمالات متعددة، إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميز، ثم راج بعد ذلك بفضل حركة السريانيين خاصة، إلا أن «ثورة اللسانيات كانت السبب في دفع هذا المصطلح إلى الهامش، لصالح مفاهيم ومصطلحات البلاغة الموروثة، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل، ومع أن البلاغيين الجدد كثيراً ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التي تجمع بين الاستعارة والتشبيه، فقد وجدوا، في مصطلح الصورة، أحسن جامع بينهما.

مفهوم الصورة عند أرسطو.

«إن الصورة هي أيضاً استعارة، إذ إنها لا تختلف عنها إلا قليلاً فعندما يقال: «وثب كالأسد» نكون أمام صورة، ولكن عندما يقال، «وثب الأسد» نكون أمام استعارة، فلكون الاثنين جسورين سمي آخيل، على سبيل النقل، أسداً»[1].

يتضح من هذا النص أن «مصطلح الصورة» يطابق عند أرسطو ما «يعرف عندنا اليوم بالتشبيه المرسل. ومع هذا فإن هذا الفصل ليس قاطعاً عند أرسطو، إذ إنه يسلم بأن الصورة (أي التشبيه) هي أيضاً استعارة وهذا يضفي على المصطلحين بعض التعميم.

مصطلح الصورة عند السريانيين، لقد خضع مصطلح الصورة مع السريانيين لنوع من التعميم لكي يشمل غير التشبيه، ولكنهم وضعوا بالإضافة إلى ذلك شروطاً لم تكن مطلوبة عند المتقدمين. وهذا الشرط يتعلق بالموقف من «المشابهة». يقول بيير كاميناد: Pierre Caminade.

(1) Aristoteles. **Retorica.** Aguilar. Madrid 1968 (p. 240).

«لقد طور بروتون Breton ووسع مفهوم الصورة لكي يشمل الاستعارة والتشبيه وكل الأنماط المعتمدة للكشف عن المشابهات»[1]

ويقول أندريه بروتون في عبارة شهيرة.

«إن الصورة إبداع خالص للذهن Esprit ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه). إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلاً أو كثيراً. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر»[2].

هكذا انفلتت الصورة من قيدين، الأول هو قيد تضييقها على التشبيه والثاني هو قيد تحويلها إلى حلية أو صناعة ذهنية، إذ إن السرياليين ألحوا على البعد النفسي، على العفوية، لا الجهد العقلي الواعي، المعتمد مع الصورة البلاغية، وبهذا نفهم سبب إلحاح السرياليين على اللاوعي في انتاجاتهم الأدبية وفي صورهم الشعرية، إن الوعي الكامل خلال الابداع يجعلهم أسرى التفكير العقلي الواعي. «وبهذا يتم الانتقال من المحسن إلى الوصفة. وتتحول البلاغة [. . .] إلى كتاب في الطبخ»[3].

وإذا انتقلنا إلى المعاصرين الذين انتعشت على يدهم المصطلحات البلاغية القديمة نجد مصطلح الصورة يشمل التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، بالإضافة إلى أنواع المجاز الأخرى القائمة على المجاورة بدل المشابهة يقول فرانسوا مورو François Moreau:

«ينبغي أن نعدد المحسنات التي يمكن تسميتها صوراً [. . .] يمكن التمييز بين تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين: التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز. وتلك التي يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة أي المجاز المرسل بأنواعه»[4].

هكذا اذن، تمثل الصورة أمامنا مرادفاً لكل التجوز الدلالي، دالة على جنس يحتوي على كل الأنواع التصويرية، إن هذا الفهم يعامل الاستعارة كما يعامل المجاز المرسل، والظاهر أن هذا الموقف لا يخلو من مجازفة خاصة إذا أدركنا أن المجاز المرسل كثيراً ما تلبس بلباس العرف، إن الذي يفسح له مجال الاستعمال والرواج هو مجرد العرف، ولهذا فإن مجال الابداع فيه ضيق جداً، كما إن قيامه على المجاورة أي على استبدال شيء بشيء آخر

---

(1) Pierre Caminade **Image et métaphore.** Bordas. Paris 1970 (p. 5).

(2) **Image et métaphore** (p. 11).

(3) **Image et métaphore** (p. 13).

(4) François Moreau **L'image littéraire.** SEDES. Paris 1982 (p. 16).

يلازمه أو يجاوره، لا يجد فيه المتلقي أية قيمة جمالية، فأية قيمة جمالية يمكن أن تتوفر في عبارة «شربت كاسين» وأنت تقصد إلى محتواهما.

هذا الشك في القيمة الجمالية للمجاز المرسل هو الذي دفع ببعض الدارسين إلى قصر مفهوم الصورة على صور المشابهة. ولعل جان مولينو وجوئييل تامين أصابا القول عندما قالا عن المجاز المرسل:

«وفي الحالتين فإن العدول Ecart (أو الانزياح) الذي يقوم عليه المجاز المرسل يتم تجاوزه واختزاله بسهولة، إذ إن العلاقة التي تجمع بين الطرفين (. . .) طبيعية ومباشرة. إن هذه المجازات تقوم على علاقات جاهزة سلفاً، وهي لا تتطلب مجهوداً، لا من الشاعر لكي يبدعها، ولا من المتلقي لأجل تأويلها»[1].

ويقولان مؤكدين أهمية صور المشابهة ودونية المجاز المرسل:

«إن التشبيهات والاستعارات والرموز أي كل ما كان في التراث الكلاسيكي الجديد مجرد محسنات تنفلت من بين يدي البلاغة لكي تصبح صورة، إن وعي الشعراء يوافق تفكير النقاد. فمن يذكر اليوم، المجاز المرسل عندما يدور الكلام على الشعر؟» [2].

بهذا نلاحظ كيف تم الاستغناء عن المجاز المرسل لكي تقصر الصورة على التشبيه والاستعارة والرمز. أي باختصار لكي تقصر على صور المشابهة دون صور المجاورة. والظاهر عند المحدثين أن الصورة كثيراً ما استخدمت للاشارة إلى صور المشابهة دون غيرها. وقد يذكر الدارس صراحة أن الصورة تعني التشبيه والاستعارة. يقول هنري سوأمي Henri Suhamy.

«إنه من المشرع ادراج الاستعارات والتشبيهات تحت نفس العنوان، إذ إن الفارق الشكلي الذي يميز ويفصل بينهما لا ينبغي أن ينسينا انتماءها إلى نمط ادراكي وفكري متماثل»[3].

هناك شيء ينبغي أن نشير إليه وهو أن مصطلح الصورة، علاوة على «تسكعه» وتنقله بين معانٍ مختلفة فإنه كثيراً ما استغني عنه لصالح مصطلح آخر هو Figure «محسن» الذي

---

(1) J. Molino-Joêlle Tamine. **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie.** P.U.F. Paris 1982 (p. 152).

(2) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** (p. 170).

(3) Henri Suhamy **Les figures de style.** P.U.F. (Que sais-je) Paris 1981 (p. 30-31).

يدل على كل المحسنات البلاغية، وهنا تصبح الاستعارة والتشبيه مجرد محسنين ضمن نظرية البيان، وربما كان جان كوهين أهم من اتخذ هذا الموقف الذي يستغني عن مصطلح صورة Image لصالح محسن figure ومما يزيد في البلبلة أن تترجم figure بصورة حتى وإن كان الأمر يتعلق بمحسنات صوتية.

وقد يستعمل مصطلح صورة استعمالاً يستدعي الحيرة، إذا نظر إليه من خلال هذه الاستعمالات الشائعة للمصطلح نفسه. فهذا عالم المنطق والسميائي الأمريكي شارل ساندرس بورس Charles S. Peirce يميز في الدلائل اللغوية بين ثلاثة أنواع، وذلك اعتماداً على طبيعة العلاقة الرابطة بين اللفظة (أو الدليل) وما تشير إليه. الأول هو الدليل الذي يسميه المؤشر Indice وهذا يلازم الشيء الذي يشير إليه، مثال ذلك الضمائر؛ إن الضمير «أنت» تلازم هذا المشار إليه وهو الذي يحدد معناه. ومن هذا القبيل في الأشياء ظهور الدخان الدال على النيران؛ إن الدخان ملتصق بالنار. الثاني هو الدليل المستقل عن الشيء الذي يشير إليه بـ Icône[1] الأيقونة، إلا أن هذا الدليل يحمل بعض صفات الشيء الثالث هو الرمز Symbole وهو يعني الدليل المستقل عن الشيء الذي يشير إليه ولا يحمل أية صفة من صفات الشيء. إن الاصطلاح هو وحده الذي يبرر استعماله للدلالة على شيء. إنه الدليل الاعتباطي.

إن بورس يعود لكي يميز ضمن الأيقونة Icône بين ثلاثة أنواع من الدلائل. الأول هو الصورة Image وهو عبارة عن رسم فوتوغرافي للشيء يحتفظ بعناصر الشيء وعلاقاتها وأبعادها. الثاني هو الرسم Diagramme الذي لا يحتفظ من الشيء المرسوم إلا بالعلاقات بين عناصره المكونة مع اغفال صفاته، إنه الرسم الأولي لخريطة أو بناية، الفارغ من الصفات والتفاصيل المادية. الثالث هو الاستعارة Métaphore هذا الدليل لا يحتفظ من الشيء إلا بصفة من صفاته باستعمال شيء آخر يتوفر على هذه الصفة[2].

هذه الاستعمالات هي الأخرى أصبحت تستعمل في مجال تحليل النصوص الأدبية والشعرية وهي تختلف كثيراً عن استعمالات السابقين. ونحن لا نرى ضرورة في التقيد بها إلا إذا كانت تقدم حلولاً لمشاكل قائمة في مجال «الصورة الشعرية»، وهذا شيء مستبعد وذلك أن هذا التمييز يتوجه إلى الدلائل عامة خارج مجال الشعر وداخله. ويبدو أن فعالية هذا النموذج في تحليل الشعر محدودة. إن كلامه عن الاستعارة لا يتعدى جملة أو جملتين،

---

(1) هذه هي اللفظة عينها التي استخدمها أرسطو بمعنى التشبيه. أما هنا فإنها تعني شيئاً آخر.
(2) T. Todorov; O. Ducrot **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.** Ed; Seuil. Paris 1972 (p. 115).

إننا نريد، بالتعرض لفهم پورس «للصورة» مُجرد الوقوف على معنى «الصورة» في علاقتهما بالأنواع الأخرى من الدلائل.

لا نحتفظ من كل الاستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة إلا بالاستعمال الذي يقصرها على صور المشابهة أي التشبيه والاستعارة منبهين إلى أن التمثيل والرمز ليسا إلا نوعين يمكن إدراجهما إما في التشبيه أو في الاستعارة، هذا الفهم يتفق مع ما سماه البلاغيون العرب المتقدمون التشبيه والاستعارة. ولا يختلف عنها إلا في بعض التفاصيل والجزئيات سنناقشها في حينها.

نشير في هذا التقديم أيضاً إلى أننا لا نرى ضرورة التقيد ببعض التعريفات «للصورة الشعرية»، كما وضعها بعض النقاد العرب المعاصرين، وهذا النموذج الذي أقدمه ليس إلا واحداً من عينة لا نراها فعالة لوصف الصورة الشعرية وصفاً دقيقاً ومنسجماً. يقول الدكتور عبدالقادر القط:

«فالصورة في الشعر هي «الشكل الفني» الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صُورَهُ الشعرية»[1].

2 ـ السمات العامة للصورة الشعرية:

هذا الاختزال للصورة الشعرية إلى تشبيه واستعارة تبدأ معه محاولة تعيين السمة التي تجعل منهما صورة. إذ لا يكفي القول: إن الصورة هي التشبيه والاستعارة، إن هاتين الأداتين تحتاجان إلى تعريف وتحديد، فكأننا نعرف بهذا شيئاً بشيء آخر يحتاج هو أيضاً إلى تعريف.

توحي كلمة «صورة» بالشيء الملموس معبراً عنه في اللغة. ولكن ليست كل صورة (إذا أخذنا بالمعنى العادي للكلمة) صورة شعرية. إن هذه تقدم لنا بالفعل شيئاً ملموساً، (وهذه صفة كثيراً ما دفعت الدارسين إلى خلط الصورة الشعرية بالصورة الفوتوغرافية أو

---

(1) الدكتور عبدالقادر القط. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. دار النهضة العربية. بيروت 1978ص 435.

الوصف). إلا أن هذا الشيء «المصور» يخضع لتحويل بواسطة اللغة، ينتج عنه صورة شعرية، فعندما يقول أبو الطيب المتنبي:

بناها فأعلى والقنا يقرع القنا ومـوج المنايا حولها متلاطم[1]

نجده يصف واقعة معينة هي تحقق الموت ومثوله بأقدار معينة حول القلعة، ولكن المتنبي وهو يصف هذه الواقعة أخضعها لتحويل أنتج صورة بمعنى شيء مرئي هو «الموج. . . متلاطم». هذه الصورة أي الموج المتلاطم لم تصبح شعرية إلا بسبب التحول الذي تمثله، ولأنها من زاوية أخرى تكون زائدة وفضلة مقابل المعنى الذي يراد توصيله، إن المعنى المقصود هو أن القلعة كانت ميداناً لكثير من الضحايا، أما الموج المتلاطم فشيء زائد، وبهذا اسْتَحَق اسم «صورة شعرية».

هذه السمة «التصويرية الشعرية أي الصورة الزائدة عماد التشبيه والاستعارة. فإذا لم تكن هذه الصورة زائدة فإننا لا ندخلها في عداد الصورة الشعرية. مثال ذلك قول المتنبي:

«فَسِرْتُ وَقَدْ حَجَبْنَ الشَّمْسَ عَنّي وَجِبْنَ مِنَ الضِّيَاءِ بِمَا كَفَانِي»[2]

إن هناك وصفاً أميناً لواقع ما، ونحن لا نستطيع معه أن نستبدل وصفاً أو صورة ما بأخرى، ولهذا فنحن لسنا أمام تصوير شعري. وخلافاً لهذا ما نشاهده في بيت المتنبي:

«وَأَلْقَى الشَّرْقُ مِنْهَا فِي ثِيَابِي دَنَانِيراً تَفِرُّ مِنَ الْبَنَانِ»[3]

فالدنانير المذكورة في البيت لم تستحق وصف «صورة شعرية» إلا لأنها زائدة فوق المحتوى الذي يراد توصيله. إن الدنانير صورة نستبدلها بشيء آخر هو البقع الضوئية المقصودة بالوصف. ومن هذا القبيل قول المتنبي أيضاً:

«وأمواهٌ تَصِلُّ بها حصاها صليل الْحَلْيِ في أيدي الغَوَانِي»[4]

إن «صليل الحلي في أيدي الغواني» وصف زائد على «جسد» المحتوى المراد توصيله، ذلك لأن ما يراد توصيله هو صوت الحصى المترتب على حركة المياه وليس «صليل الحلي» وبهذا كان الشطر الثاني صورة شعرية لأنها فضلة.

---

(1) عبد الرحمن البرقوقي شرح ديوان المتنبي. دار الكتاب العربي - بيروت 1980 ج 96/4.
(2) شرح ديوان المتنبي ج/ 4 ص 386.
(3) نفسه ج 4/ 386.
(4) نفسه ج 4/ 387.

هكذا يتضح أن هذه الرسوم الزائدة هي محل الوصف بالتصوير الشعري الذي يتحقق في صيغتين هما الاستعارة والتشبيه. وربما وصفت الصورة الشعرية بهذه الكلمة «صورة» لأنها تقدم الفكرة في شيء ملموس. وعلى الرغم من وجود «صور مجردة» حيث يكون شيء مجرد للدلالة على آخر ملموس أو مجرد. مثال ذلك قول الشاعر:

«وكأنّ النجومَ بين دُجاها سننٌ لاح بينهنَّ ابتداعُ»[1]

فإن جوهر الصورة الشعرية الحس وستظل الصورة المجردة على هامش الصورة الشعرية باعتبارها ملموسة.

قد نتساءل عن الموقع الذي قد تشغله الكناية في هذا التعريف للصورة الشعرية، إن الكناية عن صفة هي وحدها التي سنناقش هنا (إذ إن النوعين الآخرين لا يمكن اعتبارهما صورة شعرية بالمعنى المحدد سابقاً) إن هذه الكناية أقرب ما تكون إلى طبيعة المجاز المرسل، وذلك لأنها مثله تقوم على علاقة المجاورة لا المشابهة كما «تتغذى» من ذلك النزوع العرفي عند المستعمل الذي يتقيد هو الآخر بما تتواضع عليه الجماعة، وأما حظها من الابداع فلا يمكن أن يقارن بالتشبيه والاستعارة اللذين يفاجئاننا في كل حين، الشيء الذي لا يحصل مع الكناية. ويمكن أن نشير إلى صفة أخرى في الكناية من شأنها إضعافها، وهذه الصفة يجعل منها أداة تعبيرية لا تمتنع أمام محاولة الاقتصار على المعنى الظاهر أو الصورة الظاهرة. وحتى عندما ننتقل من المعنى أو الصورة الظاهرة فإنها لا تصبح فضلة يمكن الاستغناء عنها، أي أن المعنيين الحقيقي والمجازي لا ينفي أحدهما الآخر، وذلك مثل العبارة الآتية:

«هو طويل النجاد، وهو جم الرماد»[2]

إن طول النجاد ملازم للشجاعة كما إن هذه العبارة من قبيل التعبير العرفي ولا مجال للإبداع فيها ولا يثير أية لذة جمالية خلال التلقي كما أن لا شيء يمنع من قصد المعنى الظاهر. وحتى في حالة التأويل فإن كثرة الرماد وطول النجاد لا يصبحان زائدين، إذ إننا نجد مع الكريم كثرة الرماد بالفعل، كما نجد الشجاع طويل النجاد. وذلك بمراعاة المعتقدات العرفية.

---

(1) عن محمد بن علي بن محمد الجرجاني. **الاشارات والتنبيهات في علم البلاغة** تح. الدكتور عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة 1982 ص 176.

(2) عبد القاهر الجرجاني. **دلائل الاعجاز** - تح. محمد محمود شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. 1984 ص 70.

3 ـ التعريف اللساني للصورة:

هذا التعريف للصورة هو الذي أتقيد به خلال هذا البحث موجهاً الاهتمام إلى الاستعارة بشكل خاص، وأفرد جانباً من اهتمامي للرمز عند المعاصرين. ويلي هذا التحديد العام تحديد اللغويين للصورة.

أ ـ **التعريف الدلالي للصورة**: قد تكون الدلالة صاحبة الحُظوة في مجال دراسة الصورة الشعرية، بل إن هذه كثيراً ما وصفت بأنها صورة دلالية، وقد تكون البلاغة القديمة، وهي تواجه الصورة، دلالية بالأساس ونحن لن نهتم هنا إلا بذلك الاتجاه الذي يصف الصورة انطلاقاً من «الدلالة التكوينية La sémantique componentielle».

ينطلق هذا الاتجاه[1] من البديهة القائلة بأن معنى اللفظ المستعمل استعمالاً استعارياً تجمعه بالمعنى المقصود سمة أو سمات دلالية صغرى sèmes وبهذا فإن عبارة مثل «كلمت أسداً» تحقق الاستعارة في كلمة «أسداً» الدالة على الرجل الشجاع. إن مفهوم «أسد» وفق هذا المنظور يتكون من مجموعة من السمات منها: شيء ملموس، حي، حيوان، ذو أربع قوائم، ذو عبالة كثيفة، مفترس، يعيش في الأدغال، شجاع مخيف. أما الرجل الشجاع كمفهوم فيمكن تشقيقه إلى السمات الآتية: شيء ملموس، حي، عاقل، يعيش في مجتمع، مستقيم القامة، يمشي على اثنين، شجاع مخيف. نلاحظ بعد هذا أن هناك صفات مشتركة بل سمات هي دعامة الاستعارة ـ ينبغي التنبيه أن هذه السمات المشتركة لا تحتل المركز نفسه من حيث الأهمية في الاستعارة أو الصورة الشعرية ـ ولا نكون بالفعل أمام استعارة إلا إذا تعارضت سمة أو سمات معنى كلمة مع سمة أو سمات الكلمة الاستعارية داخل التركيب نفسه في النص، وذلك على غرار ما نلاحظ في عبارة «كلمت أسداً»، إن الكلمة الأولى تتطلب مفعولاً عاقلاً، وما نواجهه في العبارة المذكورة مفعول غير عاقل، ويمكن أن نلمس هذا أيضاً من خلال المثال الآتي:

هُوَ الْبَحْرُ غُصْ فِيهِ إذَا كَانَ سَاكِناً عَلَى الدُّرِّ واحْذَرْهُ إذَا كَانَ مُزْبِدَا[2]

إن الضمير «هو» يدل هنا، على سيف الدولة، أي الكائن الإنساني، أما البحر فإنه كائن غير عاقل وغير حي، إن هناك تمانعاً دلالياً بين مفهومي الكلمتين المتجاورتين في السياق نفسه، وهذا التمانع يتم تخطيه وتجاوزه بالبحث في كلمة البحر عن سمة sème

(1) Michel Le Guern **Sémantique de la pétaphore et de la métonymie** ed. Larousse. Paris 1973.

(2) شرح ديوان المتنبي 2/ 4.

مشتركة مع سيف الدولة. وهذه السمة المشتركة هي «العطاء الوفير»، وهكذا الأمر في كل الصور القائمة على المشابهة أي على وجود السمات المشتركة.

ومع هذا فإن الدلاليين، وهم يحاولون مثل هذا الوصف، كثيراً ما أحسوا بعجز أمام محاولة تعيين الوحدات أو السمات المكونة لمعنى ما. مثال ذلك ما يحصل في البيت الآتي:

وَلَيْـلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِـأَنْـوَاعِ الْهُـمُـومِ لِيَبْتَـلِي[1]

فما هي السمة أو السمات التي تجمع بين الليل وموج البحر. إنه لمن المتعذر من زاوية الدلالة التكوينية، العثور على سمة مشتركة بين مفهومي الليل والموج. ويمكن الوقوف على نفس الظاهرة في المثال الآتي:

«وامتدت اللحظات يكاد صمتها يضج بطنين جنوني»[2]

فأي جامع يمكن أن يوجد بين الصمت والضجيج أو الطنين. الملاحظ أننا في مثال امرىء القيس، لا نجد أية سمة مشتركة. أما في مثال غسان فإننا نجد، بدل ذلك الغياب للسمة المشتركة، تناقضاً بين سمتين في الكلمتين: الضجيج والصمت.

إن أمثلة من هذا القبيل تكشف النقاب عن تصور الدلالة التكوينية في تحليل الصورة الشعرية. وهذا يترك الباب مفتوحاً أمام محاولات جديدة قادرة على استيعاب كل الوقائع التصويرية.

والواقع أن الدلالة التكوينية كثيراً ما تعرضت للنقد العنيف وهي تقدم على تناول الوقائع الشعرية التصويرية بالوصف. فهذا نيكلاس ريڤيت Nicolas Ruwet يسجل على جماعة مو Groupe M خطأ الخلط بين السمة الدلالية وغيرها. يقول:

«لقد قيل في «بلاغة عامة Rhétorique générale بأن شجرة البتولا . . bouleau استعارة ممكنة للغادة إذ إن هاتين اللفظتين تتضمنان سمة مشتركة هي التثني flexible هذا مع أن الغادة تتحدد، من وجهة نظر دلالية محضة، بالسمات الآتية، كائن إنساني «جنس مؤنث» غير متزوج» ويمكن أن يضاف «شباب»، أما عن شجرة البتولا، فليس واضحاً ما إذا كان لهذا «الحد» تمثيل دلالي ما: ليس واضحاً، بالنسبة إلي، مثلاً، ما

(1) أنظر مطاع صفدي. ايليا حاوي. موسوعة الشعر العربي. شركة خياط للكتب والنشر بيروت 1974 م 1 ص 229.
(2) غسان كنفاني. عائد إلى حيفا. الآثار الكاملة. دار الطليعة بيروت 1972 مج 1/ 395.

إذا كانت الجملة «أن البتولا شجرة» قابلة للتحليل. إن كون البتولا شجرة المناطق الباردة والمعتدلة، ذات قشرة بيضاء، «فضية الأغصان»، الخ. لهو شيء يخضع ببساطة لمحض خبرتنا بالمحيط encyclopédie إنني أزعم أن التثني flexible لا تمثل بتاتاً في التمثيل الدلالي للغادة ولا للبتولا»[1].

إن هذا النقد ينبغي أخذه مأخذ الجد ليس فقط لصوابه بل لكونه صادراً عن أحد المتضلعين في علم اللغة الحديث وفي الدراسة الأدبية. وما يهمنا أكثر هنا، هو الاشارة إلى حدود علم الدلالة في دراسة الصورة الشعرية وبالأخص الاستعارة.

الواقع أن النقد الموجه إلى الدلالة التكوينية لم يكن يتخذ من النص الشعري ميدانه الوحيد بل كثيراً ما طعن في المبدأ نفسه أي في مدى شرعية قيام علم همه ضبط هذه الواحدات الدلالية الصغرى Sèmes في عدد مختزل (على غرار السمات المميزة عند علماء الأصوات) يسمح مع ذلك باستيعاب كل المدلولات ووصفها بدقة. يقول أومبرتو إيكو. Umberto Eco:

«إذا كانت السمات Traits تمثل مجموعة محدودة من المنشآت الميتاسـميائية، فإن الطريقة التي تُسلك لأجل وصف عدد غير نهائي احتمالاً، من المحتويات، قد جاءت مخيبة للآمال. إننا نستطيع اعتماداً على السمات الآتية:

«إنساني» حي»، «مذكر» وشاب» (أنظر تشومسكي) أن نميز «راهباً» من «فرس البحر» ولكننا لا نستطيع اعتماداً على نفس السمات أن نميز «فرس البحر» من «الكركدان». وإذا التجأنا عكس ذلك إلى مزيد من السمات التحليلية الميتاسميائية مثل «غير متزوج» أو «ثديي» (على غرار المنظور التأويلي لكاتز وفودور Katz et Fodor فعلينا أن نتوقع عدداً من السمات الاضافية يفوق التصور، مثل «أسد» «راهب» أو «ذو عينين» والتي تكف أن تكون عامة. Universelles وحينئذ نكون عرضة لمنزلق توفير عدد من السمات الميتاسميائية بنفس القدر الذي نتوفر عليه من الوحدات اللغوية المطلوب تحليلها»[2].

إن هذه الانتقادات التي توجه إلى الدلالة التكوينية داخل مجالها تبين أن إقامة بلاغة على نفس الأسس والفرضيات لأجل وصف الصورة الشعرية أمر لا يخلو من مجازفة، إذ إن العوائق ستكون في الشعر مضاعفة، لأن الأداة لم يتم صقلها جيداً ولأن المجال الذي تنقل

---

(1) Nicolas Ruwet «Synechdoques et métonymies» in **Poétique** n° 23 Seuil 1975. P. 372-373.

(2) Umberto Eco «Peirce et la sémantique contemporaine» in **Langages** n° 58 Larousse 1980 (p. 76).

إليه هذه الأداة جديد عليها ويحمل صفات لم تعهدها من قبل، إن هذا يستدعي تجريب أداة أخرى لوصف الصورة الشعرية.

ب ـ التعريف التركيبي للصورة: إن الوصف الدلالي للصورة كثيراً ما اختلطت فيه معارف من مصادر شتى، منها المنطقية ومنها المعرفة أو الخبرة بالمحيط والأشياء، ومنها ما ترتبط «بنوايا» الباث والمتلقي. أي أن ما زعمته الدلالة لنفسها ليس لها، إلى حد أمكن معه الطعن في شرعية هذا العلم داخل حقل اللغويات.

هذا الوضع هو الذي حفز بعض الدارسين المعاصرين إلى تناول الصورة الشعرية من زاوية علم التركيب، والحقيقة إننا نتوفر في التراث البلاغي العربي على كثير من الاشارات ذات المنحى التركيبي وخصوصاً عند عبدالقاهر في أسرار البلاغة. أما المعاصرون فقد كرسوا للصورة الشعرية دراسات ورسائل جامعية تعتمد علم التركيب، ولعل أشهر هذه الدراسات، «نحو الاستعارة» لكرستين بروك[1] والمعنى المجازي لايرين طامبا ميكز[2]. والوصف التركيبي للمعنى المجازي لجوئيل طاميث[3].

إن التعريف التركيبي للصورة أشد مساساً بطبيعتها اللغوية وذلك إذا تمت مقارنته بالوصف الدلالي كما رأيناه سابقاً، إن التركيب يهتم بضبط نوع العلاقة المتحققة بين اللفظة التصويرية واللفظة التي تجاورها (أي قرينتها). وهذه العلاقة تحدد في مقولات نحوية خالصة. يقول مولينو ـ تامين.

«إن التنوع الدلالي للاستعارة يقابله تنوع هياكلها التركيبية التي تتحقق فيها، إلا أن لهذه الهياكل التركيبية جانباً ثابتاً إذ إنها هي عينها التي تتحقق خلال التاريخ»[4].

تقول تامين مؤكدة على الوصف التركيبي للصورة:

«إن الاهتمام لن ينصب فقط على اللفظة الاستعارية ولكنه سينصب أيضاً على العناصر غير التصويرية داخل الاطار، تلك العناصر التي ترتبط بها الاستعارة تركيبياً. إن مفهوم الاستعارة يشمل اللفظة الاستعارية نفسها ويمتد إلى وحدة أعرض تتشكل من وحدة لفظين: استعاري وغير استعاري في صياغة تركيبية معطاة»[5].

---

(1) Christine Brooke-Rose **A grammar of metaphor** London 1958.

(2) **Le sens figuré** I.T. Mecz.P.U.F. Paris 1981.

(3) Joëlle Tamine **Description syntaxique du sens figuré** Thèse non publiée.

(4) J. Molino, Joëlle Tamine **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** (p. 157).

(5) Joëlle Tamine «Métaphore et syntaxe» in **Langages** n° 54 Larousse. Paris 1979 (p. 65).

إن المقصود هنا يتجاوز الاهتمام بمعنى اللفظة الاستعارية إنه يتجه إلى ضبط أنواع الاستعارة اعتماداً على الهياكل التركيبية المتميزة، وهذا يقود إلى تعيين نوع العلاقة النحوية بين لفظ الاستعارة وقرينتها اللفظية، وتلافياً للأمثلة الفرنسية التي تقدمها تامين نقدم بدلاً منها أمثلة من كتاب أسرار البلاغة في وصف الاستعارة التبعية وصفاً تركيبياً إذ ان هذه الأمثلة تفي بغرض تامين. يقول الجرجاني:

«ومما تجب مراعاته أن الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رفع به ومثاله ما مضى [المقصود قوله: نطقت الحال] ويكون أخرى استعارة من جهة مفعوله وذلك نحو قول ابن المعتز (من المديد).

جُمِعَ الحقُّ لنا في إمام قتل البخلَ وأحيى السماحا

«فقتل» و «أحيى» إنما صارا مستعارين بأن عديا إلى البخل والسماح، ولو قال «قتل الأعداء وأحيى» لم يكن «قتل» الاستعارة بوجه ولم يكن «أحيى» استعارة على هذا الوجه، وكذا قوله (من الطويل):

وَأَقْرِي الهمومَ الطارقاتِ حزامةً

هو استعارة من جهة المفعولين جميعاً فأما من جهة الفاعل فهو محتمل للحقيقة وذلك أن تقول: «اقري الأضياف النازلين اللحم العبيط» ومثله قوله (من الطويل):

قرى الهم إذا ضاف الزّماع

وقد يكون الذي يعطيه حكم استعارة أحد المفعولين دون الآخر كقوله (من البسيط).

نَقْريهُمُ لَهْذَميِاتٍ نَقُدُّ بِها ما كان خاط عليهم كل زَرَّاد»[1]

إن هذا الوصف يتخطى الحديث عن الكلمة المجاورة الحقيقية التي تعتمد عليها الاستعارة. إن مفهوم القرينة اللفظية عام يشمل أنواعاً عديدة. وبهذا فالجرجاني حاول، في النص السابق، وضع اليد على هذه الأنواع من القرينة الملازمة للاستعارة الجارية في الفعل، وقد اعتمد على مقولات نحوية خالصة لأجل انجاز هذه المهمة، وما تحاوله تامين لا يتعدى من حيث المبدأ ما حاوله الجرجاني في تراثنا العربي. واللافت أن هذا الجانب تعرض للإهمال أكثر من غيره في البيان العربي، بل إن البلاغيين قد يتحدثون عن هذا

---

(1) عبدالقاهر الجرجاني. أسرار البلاغة تح، هـ. رتير. مطبعة وزارة المعارف اسطانبول 1954 ص 50-51.

الجانب في الصورة كشيء ثانوي، لنتأمل النص الآتي المثبت بهامش موضوع التشبيه الضمني:

«صور التشبيه المعروفة هي ما يأتي:

ما ذكرت فيه الأداة نحو «الماء كاللجين». أو حذفت والمشبه به خبر نحو «الماء لجين» وكان الماء لجينا. أو حال نحو «سال الماء لجينا» أو مصدر مبين للنوع مضاف نحو «صفا الماء صفاء اللجين» أو مضاف إلى المشبه نحو «سال لجين الماء»، أو مفعول به ثان لفعل من أفعال اليقين والرجحان نحو «علمت الماء لجينا»، أو صفة على التأويل بالمشتق نحو «سال ماء لجين»، أو أضيف المشبه إلى المشبه به بحيث يكون الثاني بياناً للأول نحو «ماء اللجين أي ماء هو اللجين». أو بُيِّنَ المشبه بالمشبه به نحو «جرى ماء من لجين»[1].

إنني لم أثبت هذا النص هنا إلا بعد أن رأيت أن عمل جوئيل تامين لا يتخطى عمل البلاغيين العرب القدماء، ويمكن العودة إلى مجلة Langages العدد 54 ص 26-27 للتأكد من هذا الأمر.

إن الوصف التركيبي للصورة الشعرية سلاح ذو حدين. انه من جهة يشعر الدارس بكثير من الاطمئنان «إذ انه يتعامل مع وقائع لغوية متحققة بالملموس في النص وهذا يجعلها تستسلم، أو تقبل ذلك على الأقل، لقبضة الدارس، وهذه الوضعية يحرم منها الدارس الدلالي لأنه يتعامل مع كائنات غير ملموسة (المعاني) تند عن كل تحليل دقيق، والأحكام التي تصاغ انطلاقاً من المعنى يسهل الطعن فيها بسبب ما أشير إليه. ولكن الدارس التركيبي يشعر من جهة أخرى، أن هذه الهياكل التركيبية التي يصفها ليست هي السمة المميزة للصورة الشعرية. إن تلك الهياكل التركيبية نعثر عليها في التعابير العادية غير التصويرية. ان السمة المميزة للصورة هي الخرق الدلالي، المنطقي قبل أي شيء آخر.

إن هذا التصور في التناول الدلالي فالتركيبي للصورة هو الذي دفع علماً جديداً هو التداولية La pragmatique إلى تناول الموضوع من جديد.

جـ ـ التعريف التداولي للصورة الشعرية: «تهتم التداولية بدراسة الحالة الذهنية للمؤلف تلك الحالة التي تسبق ظهور القصيدة، أو الحالة الذهنية للقارىء لاحقاً»[2].

---

(1) علي الجارم ومصطفى أمين. **البلاغة الواضحة**. دار المعارف. القاهرة 1964 ص 46.

(2) T. Todorov **Les genres du discours** ed. Seuil. Paris 1978 (p. 99).

لم تحظ الصورة الشعرية من التداولية إلا بدراسات قليلة ولعل أشهرها دراسة لجون سورل John R. Searle ضمن كتابه «المعنى والعبارة»[1] ودراسة ج. كليبر G. Kleiber تحت عنوان «تداولية الاستعارة»[2].

سنتوقف، مختصرين عند دراسة جون سورل، لكي نتعرف على الزاوية التي ينظر منها إلى الاستعارة. يقول:

«لقد عرف تاريخ البلاغة منذ أرسطو إلى اليوم وصفين للاستعارة، الأول: يقول بالمشابهة وهو يذهب إلى أن الأقوال الاستعارية تقوم على طرفين توجد بينهما علاقة مشابهة.

الثاني: يقول بالتفاعل Interaction الدلالي ويذهب إلى أن الاستعارة تخلق تعارضاً لغوياً أو تفاعلاً بين محتويين دلاليين: أحدهما هو اللفظة الاستعارية والثاني هو السياق المستعمل استعمالاً حقيقياً، والمحيط بتلك اللفظة الاستعارية. تبدو هاتان النظريتان، لأسباب مختلفة، غير ملائمتين [...] إن علتهما المزمنة تكمن في عجزهما عن التمييز بين معنى الجملة أو الكلمة الذي لا يكون استعارياً أبداً. وبين معنى المتكلم الذي يمكن أن يكون استعارياً. إنهما تحاولان [أي نظريتا المشابهة والتفاعل] عادة تأطير المعنى الاستعاري داخل الجملة أو في مجموع الايحاءات المستحضرة انطلاقاً من الجملة»[3] [..] «وفي الحقيقة فإننا عندما نتحدث عن معنى استعاري لكلمة أو عبارة أو جملة فإنما نتحدث عما يمكن للمتكلم، وهو يتلفظ بها، أن يعنيه بطريقة تبتعد عما تعنيه هذه الكلمة أو العبارة أو الجملة في الواقع. إننا نتحدث اذن عن النوايا الممكنة للمتكلم»[4].

... إن الصورة العامة للقول Enoncé الاستعاري هي تلك حيث يتلفظ المتكلم بجملة في صورة S هو P ولكنه يريد أن يقول استعارياً، إن S هو R إن تحليلاً للاسناد الاستعاري يستدعي تمييزاً بين ثلاث مجموعات من العناصر الأولى هي عبارة S الموضوع Sujet والشيء أو الأشياء التي يحيل عليها، ثم هناك عبارة P المتحققة في القول مع معناها الحرفي، ثم هناك أخيراً المعنى الذي ينويه المتكلم قوله S هو R.

---

(1) John R. Searle **Sens et expression** ed. Minuit. Paris 1979.

(2) G. Kleiber «La pragmatique de la métaphore» in **Recherche en pragma-sémantique**. Ed. Klincksiedk.

(3) **Sens et expression** (p. 131-132).

(4) **Sens et expression** (p. 122).

إن مشكل الاستعارة هو، في صورته الأبسط، محاولة لتشخيص العلاقات، بين هذه المجموعات الثلاث S و P و R وتعيين نوع الخبر والمبادىء الزائدة التي يلجأ إليها المتكلم والمتلقي. وبهذا فقط، يمكن أن نفسر كيف يمكن القول: S هو P والقصد إلى أن S هو R، وكيف أمكن توصيل هذا المعنى من المتكلم إلى المتلقي(1).

إن المستمع ينبغي أن يمر، فيما يتعلق بالنماذج البالغة البساطة، بثلاث مراحل على الأقل. ينبغي بدءاً أن يتوفر على استراتيجية تسمح بالتقرير أولاً ما إذا كان ضرورياً البحث عن تأويل استعاري للقول أم لا، وينبغي لاحقاً عندما يكون قد قرر البحث عن تأويل أن يكون متوفراً على مجموعة من الاستراتيجيات أو المبادىء التي تسمح بتعداد القيم الممكنة لـ R وينبغي أخيراً أن يتوفر على مجموعة من الاستراتيجيات أو المبادىء التي تسمح بتصنيف مجالات R لأجل الحسم في الاختيار، من بين R، طرفاً يراه المتكلم شبيهاً بـ S (2).

إننا بهذا التعريف التداولي نسعى إلى مجرد التعرف على الزاوية التي يُنظر منها إلى الصورة الشعرية. إننا مع التداولية نبدأ عهداً جديداً في دراسة أدبية النص والصورة الشعرية. لقد عشنا لعهود طويلة مسيَّجين داخل النص، لا نبرحه متوهمين مع البنيوية أن الأدبية يمكن أن تدرس من داخله. وقد كانت البنيوية تعمل جاهدة لأجل تلافي كل العناصر غير النصية ولذلك فإن كثيراً من المشاكل بقيت معلقة لأنها لم تجد علاجاً داخل النص، حتى جاءت التداولية فحاولت الإجابة عن كثير من الأسئلة المعلقة، ومع هذا فينبغي أن نلاحظ، أن هذا العلم الوليد لم يقدم في مجال دراسة الصورة الشعرية ما هو منتظر منه. إن التعريف السابق للاستعارة يبدو في أكثر من جانب مجرد إعادة لنفس الفرضيات التي تمت صياغتها على يد الدلالة التكوينية، التي تقول بتشقيق المدلول إلى وحداته الدلالية الصغرى، والتي تذهب ألى القول بأن الصورة الشعرية وبالأخص الاستعارة يقوم طرفاها على أرضية مشتركة هي الوحدات الدلالية الصغرى المشتركة بينهما. إن الدلالي ينسب هذه الصفات إلى النص، أما التداولي، وكما لاحظنا سابقاً فإنه يكاد يقتصر على سلب النص من هذه الأوصاف لأجل اسقاطها على نوايا المتكلم التي يراد من المتلقي استحضارها من خلال الكلام الذي يسمعه.

4 ـ نحو تعريف متكامل:

إن الانشائيين والبلاغيين المعاصرين قد قرَّ في أذهانهم الحكم بأن الاستعارة لا يمكن

---

(1) **Sens et expression** (p. 129).

(2) **Sens et expression** (p. 153).

وصفها وصفاً دقيقاً بالاعتماد على علم واحد من هذه العلوم التي يلازمها القصور، حتماً، في حال تفردها بالموضوع. إن علماً واحداً كثيراً ما عجز أمام عبارات استعارية، إن الدلالة التكوينية لا تستطيع أن تقول لنا ما هي الصفات المشتركة بين الرنين و«الزرقة» في عبارة «الرنين الأزرق» كما أن عالم التركيب إذا اقتصر على القول بأن الاستعارة في «نطقت الحال» قد تحققت في الفعل من جهة الفاعل فإنه لا يخبرنا بهذا، عما يميز الاستعارة عن غيرها، إن هذا المركب يتحقق في عبارة غير استعارية مثل «نطقت المذيعة». أما التداولي وهو ينقل المادة الموصوفة من النص إلى النوايا فإنه قد يخوض في أمور تنفلِتُ من بين يديه.

هذه العوامل مجتمعة هي التي دفعت أحد علماء اللغة إلى تقرير الحقيقة الآتية:

«ينبغي لنظرية تضطلع بمهمة تأويل الأقوال أن تتكون من عدة مكونات تقوم بينها علاقات معقدة:

أ ـ نظرية دلالية تهتم بتأويل الجمل تتكون هي الأخرى من:

1 ـ نسق التمثيلReprésentation الدلالي للوحدات المعجمية.

2 ـ نسق قواعد دلالية يسعى إلى تأويل الجمل انطلاقاً من التمثيلات الدلالية للمكونات المعجمية ومن البنية التركيبية لهذه الجمل.

ب ـ نظرية «الاحالة» Reférence.

ج ـ نظرية «أفعال اللغة» Actes de langage.

د ـ نظرية تأثيرات السياقين النصي والمقامي.

هـ ـ أنسكلوبيديا تحيط بمعرفة العالم واعتقادات الذوات المتكلمة»[1] إن صياغة نظرية مستوعبة لكل هذه الشروط لهي عمل ينتمي إلى المستقبل الممكن، أكثر من انتمائه إلى الحاضر المتحقق، وبهذا ندرك كم هو طبيعي إن تصطدم العلوم المتقدمة بمجموعة من الموانع في سبيل تعريف الصورة الشعرية، ان ذلك يعود إلى تضييق زاوية النظر في علم واحد من علوم اللغة. أما هذا الجهاز الذي يبشر به ريڤيط فهو علاوة على استيعابه لمجموعة من علوم اللغة فإنه يستقطب علوماً غير لغوية تنفتح على المحيط واعتقادات المتخاطبين. وحين تحقِّق مشروع ـ حلم ريڤيط سنكون بالفعل أمام ثورة في علم دراسة الصورة الشعرية.

---

(1) Nicolas Ruwet «Synecdoques et métonymies» in **Poétique** n° 23 ed. Seuil. Paris 1975 (p. 372).

الباب الأول

الصورة الشعرية في البلاغة القديمة

الفصل الأول

الصورة الشعرية سمة مهيمنة

1 ـ بلاغة عربية أم هيلينية؟

لقد أثار كتاب «البديع»[1] لعبدالله بن المعتز الكثير من النقاش، بين المستشرقين وبيْن الدارسين المحدثين من العرب. والغريب أن هذا النقاش انصب على أصوله أكثر مما انصب على مادته وموضوعه. وعلى الرغم من أن أخذ الكتاب من هذه الزاوية فيه بعض الشطط، فإننا نرى ضرورياً، إلقاء بعض الضوء على جوانب من الشكل قبل أن نمد يدنا إلى الجانب الذي يحظى بالأسبقية في هذا العمل.

لقد انقسم الدارسون للبديع إلى معسكرين: الأول يرى أن صاحبه كان يردد أفكاراً أرسطية خالصة. والثاني يذهب إلى عكس ذلك، فيعتبر الكتاب ذا أصول عربية خالصة. هذان الموقفان يجـدان لهما المناصرين في أوساط المستشرقين كما يجدان لهما المناصرين في أوساط الدارسين العرب المحدثين. فلنبدأ بالموقف الأول. يقول جوستاف جرونيباوم:

«ومع ذلك فلا محل للتفكير في كتاب البديع، دون ربطه بالسوابق الاغريقية، فالمجازات الخمسة التي هي في نظر ابن المعتز قوام البديع ذات أرومة اغريقية كلها بلا استثناء وهي: الاستعارة والمقابلة والجناس ورد العجز على الصدر، ثم يجيء على سبيل عجيب من سوء الفهم: القياس Syllogisme أو بمعنى أدق المذهب الكلامي Enthymema وهي غلطة سرعان ما عدل عنها الذين جاؤوا بعده. ومن المحاسن التي يدخلها ابن المعتز: التشبيه Simile الذي استمر العرب على تمييزه من الاستعارة طبقاً لتعريف أرسطو للمصطلحين كليهما، إلى حد استعمالهم المثل الذي كان يضربه، دون فارق إلا استبدال زيد الموجود دواماً في أمثلة النحو بأخيل. ومن ثم فإنهم يعلنون مع الفيلسوف الأسطاجيري أن قولهم: «زيد كالأسد» تشبيه في حين أنهم

(1) عبدالله بن المعتز. كتاب البديع. تح. أغناطيوس كراتشكوفسكي. دار المسيرة لندن 1935 .

إن قالوا زيد أسد «فذلك استعارة»[1] .

إذا حاول الدارس أن يرى شيئاً آخر، غير التحامل، في هذا النص وجد نفسه في وضع العاجز. ذلك أن هذا النص يتنكر للموضوعية من أول كلمة فيه إلى آخرها. وإلا فما الذي أرغم جرونيباوم على النظر إلى «البديع» من خلال «السوابق الاغريقية». هل هذه هي الامكانية العلمية الوحيدة لتناول الكتاب بالوصف والدرس. إن المقارنة من هذا النوع، معروفة النتائج سلفاً. إنه موقف مع أو ضد وفي الحالتين تجد الذات مجالاً خصباً لافراز الأحكام الانفعالية.

هل يجوز بعد هذا، أن نحكم على «البديع» بأنه يستلهم أرسطو لمجرد أن هذه الأدوات التعبيرية التي تعرض لها موجودة أيضاً عند أرسطو. إن هناك سوء فهم عند جرونيباوم وذلك لأسباب عدة.

الأول أن الجنسين الأدبيين اللذين خاض فيهما أرسطو يختلفان جذرياً عما عرف في العالم العربي. إن الفيلسوف اليوناني تناول بالدرس «التراجيديا» أيْ، فناً قصصياً نواته المكونة هي السرد وما يتطلب ذلك من حدث وتطوره أو تحوله ومن أشخاص وأمكنة وأزمنة ولغة. وتناول أرسطو في الجنس الأدبي الثاني الخطابة التي اعتبرت عنده فن الاقناع بالدرجة الأولى. ومن المباحث التي استقطبت اهتمامه هنا تعريف الخطابة وتحديد أنواعها وشروطها الانفعالية والبرهانية والبنائية واللغوية. هذا الجانب اللغوي لا يأخذ من اهتمام أرسطو في الخطابة إلا الجزء الأصغر من الكتاب الثالث في الخطابة. واللغة هنا تعني كل الشروط التعبيرية التي تراعي مجرد الصحة، والتي تراعي التحسين. وبديهي أن يكون التحسين اللغوي هامشياً، ما دام الاقناع هو الأساس وهو المتحكم من هذا الجنس من القول. إن نص الخطابة يستغرق في الترجمة الاسبانية[2] ، مائتين وسبعين صفحة خالصة، لا تحظى اللغة إلا بأربعين صفحة، منها ما هو مكرس للتعبير الصحيح، ومنها ما هو مكرس للمحسنات عامة، تصويرية، وغير تصويرية. يتضح من هذا أن المحسنات لا تحتل إلا منزلة ثانوية في الخطابة أي ن الاقناع والبراهين.

وكذلك الأمر في الانشائية لا تحتل اللغة إلا منزلة ثانوية أي صفحات محدودة. تكاد المحسنات التصويرية تستغرق حوالي الصفحتين.

إن وضعية المحسنات اللغوية في الإنشائية والخطابة لا ينبغي أن تقارن بوضعية هذه

---

(1) جوستاف جرونيباوم. حضارة الإسلام. تر. عبد العزيز توفيق جاويد. مراجعة عبد الحميد العبادي. مكتبة مصر بالفجالة. ص. 415 - 416 .

(2) Aritoteles. **Retorica.** Aguilar. Madrid 1968.

المحسنات في البلاغة العربية، هذا العلم الذي كرس بالأساس لدراسة هذه المحسنات دون غيرها. وهذا طبيعي جداً، لأن البلاغيين العرب لم يكونوا بحاجة إلى أرسطو لكي يدركوا التشبيهات والاستعارات والجناسات والطباقات التي يضج بها شعرهم. هذا الشعر الذي يقدم نفسه جنساً يتعارض مع الخطابة كما يتعارض مع التراجيديا. إنه جنس أدبي لا يستهدف أساساً الاقناع إذ إنه ليس خطابة كما أنه لا يستهدف السرد لأنه ليس فناً قصصياً، إنه شعر غنائي يجعل من الأداة الثانوية في الخطابة والتراجيديا أداته الأساسية والمميزة. إن البلاغي العربي وجد نفسه امام الشعر «الغنائي» الذي كان أرسطو يحتقره أيما احتقار ولم يكرس له أي مجهود.

بعد هذا ماذا يريد جرونيباوم من ابن المعتز؟ هل يريده أن يسكت على شيء موجود في الشعر الذي يواجهه، لأجل استبعاد شبهة التأثر بأرسطو؟ اقتصر على هذا القدر من الكلام تاركاً أقواله الأخرى الخاطئة إذ إن الاستعارة العربية غير الاستعارة عند أرسطو كما أن التشبيه عند بلاغيينا ليس التشبيه عند أرسطو كما أن المذهب الكلامي ليس هو المضمر أو القياس المضمر عند أرسطو. الموقف الثاني الذي نتعرض له هو موقف المستشرق الروسي كراتشوفسكي:

«وما من شك أنه على صعيد الخلق الأدبي عامة، لم يكن لأرسطو أي تأثير على الجاحظ أو أي كاتب عربي آخر في القرن التاسع. لذا وجب التنويه بأن تأثيرات أرسطو في حقل الشعر والأدب عامة قد جاءت بصورة عرضية. ولعل ما يلفت النظر هو أنه إلى جانب شهرة أرسطو وشعبيته الواسعتين في الأدب العربي والحضارة العربية عامة، فإننا نجد شرحاً وافياً لذلك في محيط أولئك الذين يقرأون أو يبحثون في أعماله، ومن بينهم أولئك الذين كانوا يمثلون تيار الفلسفة والعلوم العقلية.

غير أن نظرية الأدب عندهم من ابتكار المختصين بـ «فقه اللغة» بصورة خاصة، حيث ولدت هذه النظرية بينهم وفي ميدان دراسة اللغة الأم، وليس في ميادين النظرية الفلسفية»[1].

إن الأمر بسيط، فلكي يؤثر أرسطو في البلاغيين العرب عليهم أن يواجهوا نصوصاً إما تراجيدية أو خطابية. أي تلك التي انطلق منها أرسطو لوضع نظريته في «الخطابة والانشائية». وما دام البلاغيون العرب ينطلقون من نصوص شعرية فإنه من الصعوبة أن يتحقق تأثر بأرسطو، كما يصعب بنفس القدر أن ننسب التأثر إلى دارس فن القصص بالخطابة الأرسطية.

---

(1) أ. ج. كراتشوفسكي. «علم البديع والبلاغة عند العرب». إعداد محمد الحجيري دار الكلمة للنشر. بيروت 1981 ص 59 - 60.

إن هناك اختلافاً في الأجناس المدروسة عند الطرفين، ولهذا وجب لكي نثير أمر التأثر، أن يكون الاتفاق حاصلاً في الجنس الأدبي المدروس عند الطرفين، وهذا كله يجعل الحديث عن تأثر ابن المعتز بأرسطو، كلاماً لا معنى له من الناحية العلمية.

2 ـ «كتاب البديع» وأدبية النص الشعري:

يتمثل إنجاز عبدالله بن المعتز في وضعه في «البديع» سجلاً لأهم الأدوات التعبيرية التي تميز النص الشعري في التراث العربي، وقد كان ذوقه دليله في سبيل تحقيق هذه الغاية وهذا يعني أيضاً ترجيحاً لكفة «الحس» و «الانطباع» على حساب التنظير والتقعيد، ومع هذا فإن هذه الخطوة الأولى كانت صادقة، بما فيه الكفاية، في رصد مميزات النص الشعري، فإذا استعرضنا أمامنا هذه الأدوات التعبيرية التي درسها في «البديع»، وهي: الاستعارة، والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي والالتفات واعتراض كلام في كلام والرجوع وحسن الخروج وتأكيد مدح بما يشبه الذم وتجاهل العارف وهزل يراد به الجد وحسن التضمين والتعريض والكناية والإفراط في الصفة وحسن التشبيه وتكلف القوافي وحسن الابتداءات، نجد أن الأمر يتعلق بأدوات تمثل موضوع نقاد الشعر بعده، وخصوصاً عند أولئك الذين يسلكون السبيل الذي عبده قدامة بن جعفر في كتابه: «نقد الشعر» وسيجد له امتداداً في «كتاب الصناعتين» لأبي هلال العسكري وفي كتاب «العمدة» لابن رشيق، وهذا السبيل مهده في حقيقة الأمر عبدالله بن المعتز في البديع ونجد إرهاصات له في كتاب «قواعدالشعر» لثعلب، إننا هنا أمام اتجاه متميز القسمات في تاريخ النقد والبلاغة العربيين. الأمر يتعلق بمدرسة نقدية ـ بلاغية ينصبُّ كل جهدها على التملك والتمكن العلمي من الوسائل التعبيرية التي تميز القصيدة العربية عن غيرها. وظاهر أن الذين جاؤوا بعد ابن المعتز إنما كانوا يُطورون ملاحظاته المدونة في «البديع». وما نظنه إلى اليوم بأنه من سمات الشعر يكاد لا يخرج عما سجله ابن المعتز. وكل النقد الذي يمكن أن يوجه إليه يتعلق بالقدرة التصنيفية أكثر مما يتعلق بالأدوات التعبيرية نفسها. أي يتعلق بالنظرية والمنهج أكثر من تعلقه بهذه المواد التي رأى فيها صاحب البديع صفات مميزة للشعر. لا أحد يشك اليوم في أهمية الجناس في التعبير الشعري، القديم خاصة، ولا أحد يشك في أهمية القافية والتشبيه والإفراط في الصفة... فإذا طُعن في هذه الوسائل التعبيرية التي سجلها ابن المعتز فما هو الشيء الذي يمكن اعتباره سمة مميزة للشعر. هكذا إذن يتضح أن دور ابن المعتز يتمثل في تعيين الموضوع الذي يخص الناقد والبلاغي، هذا التعيين للموضوع المتميز عن مواضيع العلوم الأخرى هو في حد ذاته اكتشاف بالغ الأهمية، ومما يكسب هذه الخطوة صفة الموضوعية، الاهتمام بمعطيات نصيَّة لا تستند إلى القيم النفسية أو

الأخلاقية أو التاريخية. أي أن «البديع» يضعنا أمام معطى ملموس قابل للوصف الدقيق. هذا الموقف يميز «البديع» عن غيره من المحاولات النقدية ذات الطبيعة التاريخية كما نجد في «طبقات الشعراء» لابنَ سلام الجمحي، كما يتميز عن التناول الأخلاقي أو الواقعي كما نجد في «فحولة الشعراء» للأصمعي، وعن التناول اللغوي الخالص الذي يترصد الصواب والخطأ في التعبير الشعري كما نجد عند متقدمي اللغويين والنحويين.

يتميز هذا الاتجاه البلاغي ـ النقدي عن الاتجاه البلاغي الذي تربى في أحضان المتكلمين والمهتمين بالدراسات القرآنية، في كون هذا الاتجاه الثاني قد حدد له موضوعاً متميزاً. هو بالأساس دراسة كل أشكال المجاز، وقسم مجالات اهتمامه مع المتأخرين إلى علوم المعاني والبيان و «البديع». أما الاتجاه الأول الذي نشأ في أحضان المهتمين بدراسة «اللغة الأم» حسب عبارة كراتشكوفسكي. فكانت مجالاته أشمل وأعرض من الاتجاه الثاني، إذ شمل بالاضافة إلى اهتمامات بلاغة المتكلمين دراسة العروض عامة والقافية والأغراض الشعرية وبناء القصيدة والانتقال أو التخلص. ولهذا أمكن القول: إن الاتجاه البديعي يشمل ما لا يشمله الاتجاه الذي نضج على يد عبد القاهر الجرجاني. ومع هذا فإن بلاغة المتكلمين كانت أكثر اقتداراً من حيث التنظير، ولكن هذا لا ينال من «البديع» الذي كان أُفقه أرحب وأوسع وأقرب إلى روح الشعر. إلا أن إمكانية التركيب بينهما واردة وواجبة ما دام الموضوع المدروس واحداً.

يجوز اعتبار «كتاب البديع» فجر الشكلانية العربية الأصيلة في البلاغة والنقد ما دام اهتمامه هو وضع اليد على الأدوات التعبيرية التي تميز الشعر عن غيره بغض النظر عن العناصر الغَرِيبةِ عن النص والعناصر التي لا تمثل سمته. وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه قد حقق الكثير من الأمجاد في القديم في القرن الرابع على يد قدامة بن جعفر في «نقد الشعر» وفي القرن الخامس على يد ابن رشيق في «العمدة» فإنه قد فقد تلك الحظوة عند المعاصرين، فإن ذلك لا يعود إلى علل في هذا النهج بقدر ما يعود إلى علل في أدوات المعاصرين أنفسهم.

3 ـ حدود الصورة الشعرية في «كتاب البديع»:

المقصود بعبارة الصورة هو تلك الصورة الحسية، المتمثلة في الكلام، والتي لا تكون ضرورية لأجل توصيل وتأدية المعنى. إنها تقتصر على التقديم الجمالي والحسي للفكرة، هذه الصورة المتحققة في الكلام يتم الاستغناء عنها، بمجرد تلقيها، مقابل المحتوى المراد توصيله. ويمكن أن يكون قول الشاعر المتنبي.

«هو البحر غص فيه إذا كان ساكناً   على الدر واحذره إذا كان مزبداً»[1]

مثالاً لتطبيق هذا الفهم للصورة. إن هناك صورة البحر إلا أن هذه الصورة زائدة لأن المقصود ليس الإخبار بأن الممدوح هو بالفعل بحر، إنما المقصود هو الإخبار عن سخائه، بهذا ننظر إلى اختراق صورة البحر الزائدة نحو المعنى المقصود والمنسجم مع باقي معاني كلمات البيت. بدون هذا الاجراء يمكن للبيت أن يسقط في «اللامعقول» أو «اللامعنى». هذه الصورة رغم أنها زائدة فإنها تمكننا من مفاتيح التأويل. إن البحر «سخي» شأنه شأن الممدوح. يمكن للصورة بهذا المعنى أن تتحقق في التشبيه، كما نلاحظ هنا، ويمكن أن تتحقق في الاستعارة، وعند هذين النوعين سنتوقف وقفة خاصة في «كتاب البديع».

يلفت انتباهنا في تصنيف ابن المعتز ذلك الفصل بين نوعي الصورة الشعرية: الاستعارة والتشبيه. إن الإستعارة وردت عنده ضمن الجزء الأول من الكتاب المسمى بديعاً، ويشمل «البديع» علاوة على الاستعارة الجناس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي، يقول ابن المعتز:

«ومن الشعر البديع قوله (من البسيط).
... والصبح بالكوكب الدري منحور.

وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها مثل ام الكتاب ومثل جناح الذل ومثل قول القائل الفكرة مخ العمل فلو كان قال لب العمل لم يكن بديعاً»[2].

إن الاستعارة تمثل الأداة الأولى التي تناولها ابن المعتز وقد حظيت باهتمام لم تحظ به أي أداة أخرى في «كتاب البديع» بأتمه.

أما التشبيه فإنه لم يدرج ضمن ما سماه ابن المعتز «البديع» بل أدرج عنده ضمن الجزء الثاني من الكتاب والذي كرس لما أسماه «محاسن الكلام والشعر»[3]. يقول ابن المعتز:

«ونحن الآن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر، ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدعي الاحاطة بها حتى يتبرأ من شذوذ بعضها عن علمه وذكره واجبنا أو تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختياراً من غير

(1) عبد الرحمن البرقوقي. شرح ديوان المتنبي. دار الكتاب العربي، بيروت 1980 ج 2 ص 4.
(2) و (3) كتاب البديع ص 2.

جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة، فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره»[1].

إن المكانة التي يشغلها التشبيه دون المنزلةالتي تشغلها الاستعارة، إنه ليس من «البديع» الذي يحظى بالأسبقية وهو لا ينال من اهتمام ابن المعتز أكثر من ست صفحات في حين نالت الاستعارة اثنتين وعشرين صفحة. من زاوية أخرى خصت الاستعارة بمجموعة من التعليقات والتعريف في حين اقتصر ابن المعتز، مع التشبيه، على سرد الأمثلة، دون تعليق، إلا ما يشير إلى الحكم بالجمال أو الإعجاب.

هذا كله يبين المكانة التي يشغلها نوعا الصورة عند ابن المعتز. هذه هي الأنواع من الصور الشعرية التي تعرض لها ابن المعتز، ويمكن للمرء أن يتساءل عن موقع الكناية، ألا يمكن أن تجد لها مكاناً ضمن ذلك التعريف المتقدم للصورة. فأية صورة يمكن أن تكون في هذا النموذج الذي يقدمه مثالاً للكناية؟

«وقال بعض ولد العباس بن محمد لابنه يا بن الزانية فقال: الزانية لا ينكحها إلا زان أو مشرك»[2].

وهل يمكن للمتأخرين من البلاغيين أن يَعْتبروا هذا من قبيل الكناية؟ لقد أثرتُ مسألة الكناية لأن بالامكان تصنيفها ضمن الصورة، إذا أخذت بمعناها عند المتأخرين، وعلى الخصوص ذلك النوع المسمى كناية عن صفة والتي سميت عند قدامة بالأرداف، ومثالها في الحالتين قول الشاعر:

«بعيدةٌ مَهْوَى القُرط إما لِنَوفلٍ أَبوها وإما عبدُ شمسٍ وهاشمُ»[3]

إذا كان ابن المعتز لم يتعرض لأنواع الصور إلا للنوعين الشهيرين: الاستعارة والتشبيه، فإننا نريد الآن أن نتعرف على طبيعة الوصف الذي وضعه لهما.

أريد قبل الشروع في محاولة التعرف على هذا الوصف التوقف عند مفهوم «الوصف» وحدود أهميته في الدراسة العلمية للأدب واللغة، وبهذا سنتوقف عند رأيين الأول لعالم اللغة نيكولاس ريڤيط Nicolas Ruwet والثاني لجان مولينو Jean Molino. يقول ريڤيط:

---

(1) المرجع نفسه ص 58 .

(2) كتاب البديع ص 64.

(3) أبو الفرج قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تح. كمال مصطفى. مكتبة الخانجي بالقاهرة 1979ص 156.

«إن العلم ـ حسب منظور ما يزال إلى اليوم شائعاً في مجال العلوم الإنسانية ـ يقوم على الملاحظة بشكل موضوعي لأكبر قدر ممكن من الوقائع أو المعطيات، ومن ثم تنظيم وتصنيف هذه الوقائع بحيث نستخلص من هذه المادة نظاماً معيناً. وعلى سبيل المثال، فإن عمل عالم اللغة يكمن في تأمل عدد كبير من الوقائع اللغوية شفوية أو مكتوبة وتصنيفها بالتالي في أنماط متنوعة وتفريعها إلى عناصرها المتعددة (مثل الكلمة، الوحدة الصرفية والوحدة الصوتية الخ). وتصنيف هذه إلى مستويات (. . .) هذا المنظور وهذا الفهم للعلم الذي يمكن نعته بالتصنيفية لا يحمل جديداً، فمنذ كان الإنسان إنساناً وهو يراكم في مجالات متعددة ركاماً من الملاحظات والمعارف [. . .] إنه لمن المؤكد أن كل علم، قبل أن يرقى إلى مستوى بناء نظريات استنباطية يجب أن يقطع «مرحلة التاريخ الطبيعي» التي تتصف بجمع وتصنيف المعطيات، إن هذا التحديد للموضوع غير واضح، والعلم ينبغي أن يلجأ إلى تنظيم الواقع أولاً. ذلك التنظيم الذي تستحيل بدونه بناء فرضية تفسيرية hypothèse explicative (. . .) إلا أنه من الخطأ الاعتقاد بأن المرحلة الثانية هي مجرد امتداد طبيعي للأولى [. . .] إن هناك قفزة نوعية، بين تراكم الملاحظات وبين صياغة النظريات»[1].

الموقف الثاني يمثله جان مولينو. وهذا يعتبر أن الخيار الوحيد الممكن هو التوجه نحو التصنيفية بدل التنظير. يقول:

«ما يفتقر إليه الانشائي أو عالم اللغة، هو شيء أكثر من مجرد النظرية إنه صنافة نباتية أي سجل للأشكال التي يتمثل ويتجسد فيها الشعر هنا أو هناك»[2].

إن هذه وقفة صريحة إلى جانب الوصف والتصنيف وقد جاءت بعد موقف ريفيط بعد حوالي خمس عشرة سنة، ولا يُفوت مولينو أن يعتبر شعارات التوليديين générativistes بشأن التنظير الذي يناصره ريفيط، بأنها ضجيج اعلامي. وهو يؤكد بأن:

«محاولات تأسيس إنشائية توليدية لم تؤد في الغالب إلا إلى إعادة الترجمة، في لغة غير مضبوطة، لمفاهيم واجراءات جد معروفة. ومن زاوية أخرى فإن تحاليل جاكبسون وريفيط لا تستحضر إلا المفاهيم الأولية للسانيات التقليدية أو البنيوية»[3].

من البديهي أن يكون مطلبنا من «كتاب البديع» الوقوف على قدر معين من الضبط في

---

(1) N. Ruwet **Introduction à la grammaire génértive,** ed. PLON. Paris 1967 (p. 11-12).
(2) J. Molino, J. Tamine **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** ed. P.U.F. Paris 1982 (p. 12).
(3) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** (p. 11).

هذا التصنيف، إننا لا ننتظر تنظيراً للنص الشعري في القرن الثالث. ولن نهتم إلا بنوعي الصورة الشعرية، الاستعارة والتشبيه.

1 ـ هناك شيء يصعب التغاضي عنه وهو أن الاستعارة التي تعتبر حلية شعرية تستند إلى الاستبدال (أي استبدال كلمة بأخرى تجمع بين معنييهما علاقة مشابهة) لا ينبغي إنزالها إلى جانب الجناس الذي يعتبر حلية صوتية تكرارية، كما لا ينبغي، من وجهة نظر البلاغيين المتأخرين إنزالها إلى جانب المطابقة التي تقوم على المقابلة بين معنيين متحققين في كلمتين داخل السلسلة الكلامية. أما الأداة التي سماها رد الاعجاز على ما تقدمها فهي أيضاً تقوم على تكرار الكلمة لفظاً ومعنى. أما الأداة الأخيرة المسماة المذهب الكلامي فإنها أقرب إلى التعقيد المعنوي (الذي يعتمد على تداخل الضمائر والتكرار والتقديم والتأخير. . .) منه إلى شيء آخر، وفي جميع الأحوال فإننا نكاد نقول: اننا لا نعثر على صفة جامعة بين الاستعارة وبين الأدوات الأخرى في الجزء الأول من كتاب البديع. ولهذا كنا نشك في القدرة التصنيفية «لكتاب البديع». مما يستدعي الدهشة، أن نجد كتاب «قواعد الشعر» لثعلب الذي يبدو أن ابن المعتز قد تأثر به، أميل إلى الانسجام، وأدق في تحديد المستويات والوحدات المكونة لها. يمكن أن نلاحظ حديث ثعلب:

«قواعد الشعر أربع: أمر ونهي وخبر واستخبار.
فأما الأمر فكقول الحطيئة:

أقِلُّوا عليهم لا أَبَا لأَبِيكم　　من اللوم أَو سُدُّوا المكان الذي سَدوا

[. . .] والنهي كقول. . .»[1].

واضح أن هذا تصنيف للجمل التي يتألف منها الشعر، وعندما ينتقل ثعلب إلى الحديث عن الأغراض فإنه يخصها بالحديث وحدها دون أن يحشر في ثناياها حديثاً عن أدوات غريبة عنها. يقول في الحديث عن فنون الشعر:

«ثم تتفرع هذه الأصول [أي الأمر والنهي والخبر والاستخبار] إلى: مدح وهجاء ومراث واعتذار وتشبيب وتشبيه واقتصاص أخبار»[2].

ثم يأتي تفصيل ذلك بالحديث عن كل غرض على حدة دون مزج بأدوات ومستويات

---

(1) أحمد يحيى ثعلب: قواعد الشعر. تح. محمد عبدالمنعم خفاجي. مصطفى البابي الحلبي القاهرة 1948 ص 25-26.

(2) قواعد الشعر ص 28.

أخرى. ومع هذا فإن «ثعلب» لا يلتزم دائماً بهذه الصرامة التصنيفية إلا أنه رغم ذلك فقد حقق ما لم يحققه صاحب «البديع».

مما يثير الانتباه أكثر، ادخال الاستعارة ضمن «البديع» في الكتاب الأول بينما أدخل التشبيه ضمن «المحسنات» في الكتاب الثاني هذا على الرغم من القرابة بين الاستعارة والتشبيه، من حيث الطبيعة.

وما دمنا قد أثرنا التشبيه فإن وضعية هذا، ضمن المحسنات، لم تكن أحسن من وضعية قرينته الاستعارة. إذ ما الجامع بينه وبين أداة كالقافية: الأداة الصوتية، أو الالتفات الذي هو:

«انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الاخبار وعن الاخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك»[1].

أو الاعتراض أي: «اعتراض كلام في كلام»[2].

أو الرجوع الذي يعرفه بقوله:

«أن يقول شيئاً ويرجع عنه»[3].

الواقع أن لا شيء يجمع بين هذه الأدوات والتشبيه لا من حيث الطبيعة اللغوية ولا من حيث القيمة الشعرية، ولهذا كله أمكن القول بأن النزوع التصنيفي يكاد يختفي في هذا الكتاب الرائد.

أما التصنيف الداخلي لنمطي الصورة الشعرية: الاستعارة والتشبيه فإنه يمتاز بكثير من التعميم إنه لا يحاول نهائياً أن يضع الفواصل بين أنواع الاستعارة (مثلاً). إن الأمثلة يمكن أن نميز فيها كل الأنواع من تصريحية ومكنية وأصلية وتبعية وترشيحية ومجردة بل ويمكن أن نجد ضمن هذه الأمثلة الكثير من التشبيهات البليغة، إن مثل هذا التعميم يمكن لمسه حتى في «التعريف» الذي وضعه للاستعارة وذلك في قوله:

«ومن الشعر البديع قوله (من البسيط).

... والصبح بالكوكب الدري منحور.

وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها مثل «أم

(1) كتاب البديع ص 58.

(2) المرجع نفسه ص 59.

(3) المرجع نفسه ص 60 .

الكتاب» ومثل «جناح الذل» ومثل قول القائل «الفكرة مخ العمل» فلو قال «لب العمل» لم يكن بديعاً[1].

وبالإضافة إلى هذا التعميم في التعريف الذي لا يمتنع عن قبول أمثلة من قبيل المجاز المرسل أو الكناية. فإن الكثير من الأمثلة تحتمل أكثر من إمكانية واحدة، وهذا التصنيف الضعيف كثيراً ما اتخذ موضوعاً للنقد فهذا عبدالقاهر الجرجاني يقول في نقد ابن المعتز دون أن يذكر اسمه:

«إن هذه [يقصد التشبيه والتمثيل والاستعارة] أصول كبيرة كان جل محاسن الكلام ـ إن لم نقل كلها ـ متفرعة عنها. وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها، ولا يقنع طالب التحقيق أن يقتصر فيها على أمثلة تذكر، ونظائر تعد، نحو أن يقال: الاستعارة مثل قولهم «الفكرة منح العمل» وقوله (من الطويل):

«وعُرِّيَ أفراسُ الصبا ورواحله»

وقوله «السفر ميزان القوم» وقول الأعرابي «كانوا إذا اصطفوا سفرت بينهم السهام وإذا تصافحوا بالسيوف فغر الحِمام» والتمثيل كقوله: «فإنك كالليل الذي هو مدركي» ويؤْتَى بأمثلة إذا حقق النظر كالأشياء يجمعها الاسم الأعم وينفرد كل منها بخاصة من لم يقف عليها كان قصير الهمة في طلب الحقائق، ضعيف المُنّة في البحث عن الدقائق، قليل التوق إلى معرفة اللطائف، يرضى بالجمل والظواهر، ويرى أن لا يطيل سفر الخاطر، ولعمري إن ذلك أروح للنفس، وأقل للشغل، إلا أن من طلب الراحة ما يعقب تعباً، ومن اختيار ما تقل مَعه الكلفة ما يفضي إلى أشد الكلفة»[2].

إن هذا نقد صريح لضعف التصنيف عند ابن المعتز الذي يشير عبد القاهر إلى كلامه ومثال وارد في البديع. والواضح أن التغير النوعي الذي سيطرأ على النقد والبلاغة على يد قدامة وعبدالقاهر فهو ضبط المستويات ضبطاً دقيقاً وتعيين وحدات كل مستوى بشكل لم يسمح بالتغيير إلا قليلاً.

لقد لمس الدكتور حمادي صمود هذا النقص في التصنيف عند ابن المعتز في قوله الآتي:

«والمؤلف قليل التثبت من مدى مطابقة الأمثلة المذكورة للباب، فيبدو أحياناً

(1) المرجع نفسه ص 2.
(2) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تح. هـ. رتير. مطبعة وزارة المعارف اسطانبول 1954ص 26-27.

منساقاً وراء الرواية وسخفها غير عابىء بمقتضيات الحد، فقد نقل في باب الاستعارة روايات عن الجاحظ من باب اللحن لا نرى لها علاقة بالاستعارة كقول عبيد الله بن زياد» يوماً وكانت فيه لكنه «افتحوا سيفي» يريد سلوه فقال يزيد بن مفرع (الوافر):

ويوم فتحت سيفك من بعيد   أضعت وكل أمرك للضيـاع»[1]

وقد اتبع ابن المعتز في ترتيب مادة الاستعارة طريقة خاصة فهو يبدأ بأمثلة من القرآن الكريم ويتبعها بأخرى من الحديث الشريف ومن كلام الصحابة وذوي السلطان والأعراب ويلي ذلك أمثلة من الشعر القديم (الجاهلي والإسلامي) والمحدث ثم يتبع ذلك بأمثلة مما عيب من الاستعارة.

(1) حمادي صمود. التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس. منشورات الجامعة التونسية 1981 ص 386.

الفصل الثاني

الصورة الشعرية باعتبارها تجوزاً دلالياً

1 ـ مادة الشعر وصورته:

لقد أنجز عبد القاهر الجرجاني قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية، وذلك بفضل دراسته الممتعة «أسرار البلاغة». ولعل القارىء يشعر بمجرد أن يبدأ في قراءة الكتاب أن الرجل يعي كل الوعي الموضوع الذي يخوض فيه. لا أقصد هنا إلى موضوع الشعر باعتباره مادة غفلاً، إذ ان هذه المادة يمكن أن يستعملها علم اللغة أو علم النفس أو علم الاجتماع الخ. إنما أقصد إلى موضوع يخص علم البيان ولا يمكن أن يزاحمه فيه أي علم آخر. هذا الموضوع هو مجموع السمات المميزة للشعر كجنس من الخطاب متميز. وبعبارة مختصرة: إن الجرجاني قد حصل له وعي بالوظيفة التي يسميها رومان جاكبسون R. Jakobson «الوظيفة الانشائية» باعتبارها مجموع الصفات التي تكسو الكلام فتجعله ذا أثر جمالي في المتلقي. وإذا كانت هذه الصفات شديدة التنوع فإن البلاغيين المعاصرين باختلاف مناهجهم يكادون يجمعون على أنها تتوزع في خانتين:

الأولى ذات طبيعة صوتية ـ تكرارية، والثانية ذات طبيعة دلالية. يقول جان كوهين: Jean Cohen.

«إن اللغة تحلل كما هو معروف إلى مستويين: الأول صوتي والثاني دلالي. فالشعر يختلف عن النثر بصفات متحققة على المستويين المذكورين. فالصفات المنتمية إلى المستوى الصوتي قد سبق تقعيدها وتسميتها. «فالبيت» يطلق على كل صورة لغوية يكتسي مظهرها الصوتي بهذه الصفات. وبسبب أن هذه الصفات تدرك وتشاهد بطريقة مباشرة ولأنها صارمة التقنين فإنها ما تزال إلى اليوم تمثل في أعين الجمهور معيار الشعر. إلا أن هذه الخصائص لا تنفرد وحدها بالشعر. إننا نقع في المستوى الدلالي على خصائص مميزة تشكل المنبع الشعري الثاني للغة. ولقد كانت

هذه الصفات بدورها موضوعاً لمحاولة تقعيد من طرف فن الكتابة المسمى بلاغة Rhétorique (1).

إن هذين المستويين قد يستقل أحدهما عن الآخر في الدراسة. وقد يختص علمان بمستوى واحد كما حصل في العروض والبديع. وقد يستأثر علم آخر بالمستوى الدلالي، كما حصل مع البيان. وحاجة التخصص قد تشجع على هذا الفصل الذي ترجى وراءه المردودية. وإن كان المفروض في تحليل النص الشعري الأخذ بهما معاً وإلا كان التحليل أبتر. وهذا هو مقصود جان مولينو Jean Molino عندما يقول:

«إننا نتوفر لأجل وصف لغة الشعر على مفهومين من شأنهما أن يجعلا تحاليلنا أكثر تماسكاً، هذان المفهومان هما التكرار والانزياح»(2).

الغالب أن التأليفات المدرسية أكثر ميلاً إلى الأخذ بمبدأ المزاوجة بين التحليل الصوتي والدلالي، أما المحاولات التنظيرية فكثيراً ما اتخذت من مستوى بعينه مجالاً للريادة النظرية. ويبدو أن عبدالقاهر قد فضل هذا المسلك الأخير، أي أنه بقي محصوراً في مستوى الدلالة متخذاً منه موضوع تحليل. يقول عبدالقاهر:

«فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده»(3).

يتضح من هذا النص أن الجرجاني يحاول الكشف عن حقيقة استحسان الشعر بسبب لفظه. وقد ذهب إلى أن هذا الاستحسان لا يتوجه إلى المادة الصوتية، وإنما يتوجه إلى «شيء يقع من المرء في فؤاده» أي إلى المعنى. ومع هذا فإن هذا الانشغال بالمعنى قد يبدو موقفاً عاماً، إذ إن أي كلام لا يخلو من معنى. وفي سبيل توضيح هذا الأمر نرى الجرجاني يتقدم خطوة أخرى لأجل توضيح موضوع علم البيان. يقول:

«وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة من غير أن يكون للألفاظ في ذلك

---

(1) J. Cohen **Structure du langage poétique** ed. Flammarion. Paris 1966 (p. 8-9).

(2) J. Molino **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** ed. P.U.F. Paris 1982 (p. 121).

(3) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تح. أحمد مصطفى المراغي. المكتبة التجارية الكبرى القاهرة ص 9.

نصيب، أو يكون لهما في التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب»[1].

لقد جاء هذا النص بعد مناقشة الدور الذي يلعبه المعنى في الرفع أو الحط من قيمة الحلية الصوتية المسماة جناساً. فالجرجاني أصر على كون المعنى هو الذي يكسب الجناس قيمته الشعرية. اما سائر أقسام البديع فإن الجرجاني يؤكد أن لا دخل للألفاظ في ارتفاعها أو انحطاطها. ان المعنى هو صاحب الفضل في جعل كل ألوان ما يسميه الجرجاني بالبديع يحتل مكانة رفيعة في النص الشعري. ان الجرجاني يحاول هنا أن يحسم ذلك الخلاف بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى وذلك بالتحيز إلى الطرف الثاني، ولكن مع ذلك ينبغي أن نتريث إذ ان وقفات الجرجاني أمام المعنى متنوعة إن لم تكن متناقضة. ونحن سنحاول التمييز بين موقفين من المعنى: الأول مادي أو جوهري Substantiel الثاني صوري أو شكلي formel وقبل الانتقال إلى الموقف الثاني الذي ينبني عليه التصور البياني عند الجرجاني نتوقف لحظة عند الأول.

إن المقصود بجوهر المعنى هو الأفكار كمادة أولية مجردة وربما نثرية يتخذها الشاعر منطلقه لأجل صياغة قصيدة أو نص أدبي. هذه المادة الأولية أو ما يفترض أنه كذلك حصل بشأنها الاختلاف بين الدارسين وخاصة فيما يتعلق بدورها في النص الأدبي. ويتراوح وصف القائلين بالأهمية الأدبية لهذه المادة بين الواقعية والأخلاقية والايديولوجية. وقد يلتصق نعت من هذه النعوت بالجرجاني كما يتمثل لنا في النص الآتي:

«... وإن من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الابريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات، وجل المعول في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض وأثر الصنعة باقياً معها لم يبطل، قيمة تغلو، ومنزلة تعلو، وللرغبات إليها انصباب، وللنفوس بها اعجاب، حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها، وضامت الحادثات أربابها، وفجعتهم فيها بما يسلبها حسنها المكتسب بالصنعة، وجمالها المستفاد من طريق العرض، فلم يبق إلا المادة العارية من التصوير، والطينة الخالية من التشكيل، سقطت قيمتها وانحطت رتبتها»[2].

يؤكد الجرجاني في هذا النص أن المعنى «الجيد» قد تزيده الصياغة جمالاً أما المعنى

---

(1) عبد القاهر الجرجاني **أسرار البلاغة** تح. هـ. ريتر. مطبعة وزارة المعارف اسطانبول 1954 ص 20. تحقيق هـ. ريتر هو المعتمد في هذا البحث إلا في الحالات التي تتم الاشارة إليها.

(2) **الأسرار** ص 25.

الخسيس فإن الصياغة (أو التشكيل) لن تتمكن من ستر خساسته في الشعر إلى الأبد، وإذن فهذا المعنى لا يمكن حسب هذا النص أن يكون مادة قصيدة جيدة، أما المعنى الجيد فهو جيد قبل النظم مثله مثل الذهب الابريز إنه جيد ذو قيمة حتى قبل أن تمتد إليه يد الصانع.

هكذا فإذا سلمنا بأن الفكرة كانت جيدة قبل نظمها شعراً فما جدوى أن تنظم شعراً؟ ألا يصبح الشعر هنا معرضاً زائداً؟ ألا تصبح البلاغة هنا مجرد زخرفة لشيء ثم الحكم عليه سلفاً بالجمال أو القبْح؟

إن هذا النص يتعامل مع المعنى مجرداً، ويتجاهل الفوارق النوعية بين المعنى الشعري والمعنى النثري. وهذا يعني أن موضوع علم البيان يكاد يتهاوى طالما أن الحدود لم تعد واضحة، بالطريقة المطلوبة، في كل ممارسة علمية. مما يزيد في ارباك الجرجاني أن المعاني الجيدة التي يتحدث عنها هنا هي المعاني المسلم بها أخلاقياً. هكذا يصبح الجمال سمة للمعنى الصحيح. فإذا حدث أن التقى المعنى الخسيس بالتشكيل الجيد الجميل، فإن ذلك الشكل لا يدوم له ذلك الجمال الذي يضفيه على ذلك المعنى. إن الشكل، في آخر المطاف، لا يخلق شعراً إذا كان المعنى رديئاً.

بعد هذا كله ينبغي القول: إن الجرجاني بالرغم من تأكيده هذا الموقف فإن الجزء الأكبر من «أسرار البلاغة»، إن لم يكن كله، مكرس لدراسة الجانب «الصوري» في التعبير. وقبل البداية في مناقشة هذا الجانب نشير إلى نص آخر للجرجاني في «دلائل الاعجاز»[1].

«ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود. أو فصهُ أنفَس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع، فاعرفه»[2].

يندر أن يتخذ الجرجاني موقفاً بهذا الوضوح لأجل مناصرة الشكل ولم يكتف

---

(1) هذه الدراسة تهتم أساساً بأسرار البلاغة حيث بسط الجرجاني نظريته في الصورة الشعرية.

(2) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. تح. محمد محمود شاكر. مكتبة الخانجي القاهرة 1984 ص 254-255.

الجرجاني بهذا بل وصل به الأمر إلى حد أنه أدار ظهره لطبيعة المادة المعنوية التي تتكون منها القصيدة (سنلاحظ لاحقاً أن هذا الموقف سيهذب وذلك بصياغة موقف وسط). إن هناك إدراكاً عميقاً لواجهتي الصناعة، شعرية كانت أم غير شعرية، وهما المادة والصورة. إن الصورة هي التي تكسب الكلام صفة الشعرية. أريد أن أنبه إلى أن هذا النص البالغ الأهمية ينطوي على شيء من التردد في عبارته: «كذلك محال إن أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه». إن لفظة «مجرد» لا تلغي دور المادة أي المعنى، مع أن حديثه عن صورة الخاتم لا يتضمن هذا الحذر. لقد كان حاسماً في انحيازه إلى جانب الصورة. ومع ذلك فقد كان الجرجاني حاسماً في آخر النص فيما يتعلق بانحيازه جهة الصورة، وهو يثير مسألة تفضيل بيت على بيت. إن هذا التفضيل إذا اتخذ المعنى منطلقاً له ومعياراً فلن يكون ذلك التعامل مع البيتين باعتبارهما شعراً.

الواقع أن المتحدثين، القدامى والمحدثين، عن أدبية النص لم يقولوا شيئاً غير هذا. يقول قدامة بن جعفر، معلقاً على من عاب أمرأ القيس في معنى بيتين له هما:

فمثلكِ حُبلى قد طرقتُ ومُرضعٍ   فـألْهيتُها عن ذِي تمـائمَ مُحْـولِ
إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ له   بِشقٍّ وتَحْتي شِقُّهـا لمْ يُـحَـوَّلِ[1]

«ويذكر أن هذا معنى فاحش، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يُزِيلُ جودة الشعر فيه، كما لايغيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته»[2].

إن قدامة يؤكد نفس ما أشار إليه الجرجاني. مع العلم بأن صاحب نقد الشعر أكثر حسماً لأنه ينص على أن المعنى قد يكون فاحشاً ومع ذلك فإن الشعر قد يكون رغم ذلك جيداً. ومثل هذا الحسم الصريح والانحياز الصارخ إلى جانب الصورة لا نجده عند عبد القاهر. والالحاح على التصوير بمعنى التشكيل شيء نجده عند الجاحظ عندما يقول:

«المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني. إنما الشأن في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[3].

(1) عن قدامة بن جعفر. **نقد الشعر**. تح. كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. القاهرة. 1979. ص 20.
(2) **نقد الشعر** ص 21.
(3) الجاحظ. **الحيوان**. تح. عبد السلام هارون. مصطفى البابي الحلبي. القاهرة. 1948. ج 3. ص 131-132.

يلاحظ أن الجاحظ يستخدم المصطلحات نفسها المستعملة عند الدارسين المذكورين مثل «المعنى والصورة». فإذا كان هناك تأثير جاحظي على عبد القاهر فينبغي أن يكون تأثيراً خاضعاً لتحويل. إن الجاحظ يؤكد على الأرجح على الصورة الصوتية أي التشكيل الصوتي أما الجرجاني فإنه يلح على التشكيل الدلالي.

هذا الفهم لأدبية النص الموجود عند الجرحاني وغيره من القدماء هو عينه الذي نجده عند بعض المعاصرين فيزعمونه مطلق الجدة. ولعل جان كوهين هو أحسن من يمثل هذا الموقف. وهو يقدم لبسط موقفه مما يسميه المادة والصورة Substance et forme من أمثلة ثلاثة هي:

أ - الشعور الشقراء.
ب - أشقر الشعور.
ج - الشعور الذهبية.

إن جان كوهين يرى أن المثال أ - ينتمي إلى النثر. وأن المثالين ب وج ينتميان إلى الشعر. وقد اعتبر عملية رصد الفارق بين هذه الأمثلة المشكلة التي تطرحها الانشائية. يقول:

«إن هذه الصيغ الثلاث تحتوي على الجوهر المعنوي نفسه وهذا يعني أنها تزودنا بالأخبار نفسها. فإذا وجهنا السؤال «ما هو لون الشعور؟» إلى ثلاثة أشخاص حصل لهم الوعي بواحدة من الارساليات الثلاثة فإنهم سيجيبون بنفس الطريقة: «شقراء». إن الفارق بين الشعر والنثر لا يكمن هنا. إنه لا يتعلق بجوهر المدلول. وهو لا يستند إلى المادة الصوتية، رغم أن هذه الصيغ ليست، بالتعريف متماثلة. إن الفارق يكمن، في الواقع، في علاقة المدلولات فيما بينها. فعلاقة المدلول «الشقراء» بالمدلول «الشعور» تختلف بحسب الموقع الذي يشغله الدال الخاص به قبل أو بعد الاسم، وتختلف أيضاً بحسب الدال المتوسل به للإشارة إليها «الشقراء» أم الذهبية ويما أن الأمر يتعلق بعلاقة فإننا سنتحدث عن بنية أو صورة forme وبما أن هذه العلاقة هي علاقة بين المدلولات فإنه سيكون مسموحاً لنا الحديث عن صورة المعنى»[1].

بهذا كله، يتضح عند كوهين والجاحظ والجرجاني وقدامة، أن ما يكسب المعنى صفة الشعر شيء لا يعود إلى جوهر أو مادة المعاني إنما تشكيلها المتميز الصوتي والدلالي. وإذا كان كوهين يحاول في كتابه المشار إليه دراسة صورتي التشكيل الصوتي والدلالي، فإننا مع

(1) Structure du langage poétique, p.35-36.

الجرجاني نجد الاهتمام ينحصر في التشكيل الدلالي. ومع الجاحظ نجد الاهتمام ينصب أكثر على التشكيل الصوتي. ومع هذا كله فإن البيان العربي هو علم دراسة صورة المعنى الشعري. أما البديع والعروض والقافية فهي علوم تهتم أساساً بالصورة الصوتية في التعبير الشعري.

على الرغم من إلحاح الجرجاني على المعنى كمادة فإنه يرى من الضروري قبل الخوض فيه تقديم مقدمات وأصول ممهدة، وأول تلك المقدمات.

«القول على التشبيه. والتمثيل والاستعارة، فإن هذه أصول كبيرة كان جل محاسن الكلام ـ إن لم نقل كلها ـ متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها»[1].

إن الجرجاني لم يقف عند حدود الكلام العام وهو يتناول التصوير بالحديث (التصوير هنا لا يعني أكثر من التشكيل). بل إنه يعين بدقة أدوات هذا التصوير. إنها التشبيه والتمثيل والاستعارة. واللافت للنظر هنا عدم ذكر الكناية وهي أداة تعبيرية تحتل في البيان العربي منزلة رفيعة. إن الكناية بالمقارنة مع التشبيه والاستعارة والتمثيل لم تحظ من اهتمام الجرجاني إلا بالقدر اليسير. ولكننا مع ذلك نعثر في أسرار البلاغة على نص يعتبرها الوسيلة الثانية، مقابل التشبيه (أي التشبيه والاستعارة) في التصوير أو التشكيل الشعري. وستأتي لاحقاً، وقفة على هذا النص في الأسرار. هذا على الرغم من أن الجرجاني في الدلائل يعتبر الكناية والمجاز من أدوات هذا التشكيل يقول:

«اعلم أن لهذا الضرب اتساعاً وتفننا لا إلى غاية، إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأعم على شيئين: الكناية والمجاز»[2].

ويقول أيضاً في الدلائل في الرد على أنصار اللفظ:

«ودع هذا وَهَبْ أنه لا يلزم شيء منه، فإنه يكفي في الدلالة على سقوطه وقلة تمييز القائل به، أنه يقتضي اسقاط الكناية والاستعارة والتمثيل والمجاز والايجاز جملة واطراح جميعها رأساً مع أنها الأقطاب التي تدور البلاغة عليها، والأعضاد التي تستند الفصاحة إليها، والطِّلِبَةَ التي يتنازعها المحسنون (. . .) ولم يتعاط أحد من الناس القول في الإعجاز إلا ذكرها وجعلها العمد والأركان فيما يوجب الفضل والمزية، وخصوصاً الاستعارة.

---

(1) الأسرار.
(2) الأسرار.

والايجاز فإنك تراهم يجعلونها عنوان ما يذكرون وأول ما يوردون[1]. إن الجرجاني في كل هذه النصوص يتأرجح بين مواقف متنوعة فيما يتعلق بالتشكيل الشعري. إن هذه الأدوات تارة هي التشبيه والتمثيل والاستعارة وتارة هي الكناية والمجاز علماً بأن المجاز كثيراً ما قصد به الاستعارة. وتارة هي الكناية والاستعارة والتمثيل والمجاز والايجاز. وقد يخص الاستعارة والايجاز وحدهما بتنويه خاص.

إن هذه مجرد أمثلة، وقد كان ممكناً استحضار نصوص أخرى مختلفة نسبياً. ومع هذا كله فإننا نستطيع أن نلاحظ الحضور المستمر للصور التشبيهية عند الجرجاني (خاصة التشبيه والتمثيل والاستعارة)، وهو يتحدث عن التشكيل الشعري للمعنى، والجرجاني لا يستحضر دائماً نفس الأدوات التشكيلية وإن كنا نسجل أن الأدوات التي تذكر قليلاً أو نادراً هي الكناية والمجاز والايجاز.

لقد وضع الجرجاني يده على أمر أساسي، في الممارسة الشعرية، بضبطه أدوات التشكيل. وكان تمييزه، على مستوى كل أداة على حدة، بين درجة وأخرى في الطاقة الشعرية، شيئاً يستوقف القارىء، وخصوصاً إذا أدركنا أن هذا التمييز يتم ضمن مناقشة الجرجاني لمشكلة نقدية أثارت الكثير من النقاش وهي مشكلة «السرقات».

يميز الجرجاني وهو يتناول هذه المشكلة بين شيئين: الأول هو الغرض والثاني هو وجه الدلالة على الغرض. فالأول لا يعدو، عنده، أن يكون ذلك المعنى الخام الذي يراد توصيله. أما وجه الدلالة فإنه يعني مجموع الوسائل التعبيرية البلاغية التصويرية المتوسل بها للتعبير عن هذا المعنى. هذه الوسائل يصنفها الجرجاني صنفين: الأول يعتمد التشبيه، والأرجح أن التشبيه هنا يشمل الاستعارة، والثاني يعتمد الكناية. والجرجاني لا يشير إليها باسمها الاصطلاحي، إلا أن كلامه يدل على أنها هي المقصودة، وكذلك الأمثلة المقدمة. يقول عبد القاهر:

«اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخل ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم أو في وجه الدلالة على ذلك الغرض. والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء أو وصف فرسه بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى، وأما وجه الدلالة على الغرض فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلاً. وذلك ينقسم أقساماً منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة، كالتشبيه بالأسد

(1) الدلائل ص 520-521.

وبالبحر في البأس والجود وبالبدر والشمس في الحسن والبهاء والانارة والاشراق ومنها[1] ذكر هيئات تدل على الصفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلة الفكر. كقوله (من الطويل):

كـأن دنـانيـرا على قسمـاتهم وإن كان قد شف الـوجوه لقـاء»[2]

إن عبد القاهر لا يقف عند حدود تقرير هذا التمييز بين الغرض ووجه الدلالة الذي يقصد من ورائه إلى الصورة الشعرية التشبيهية وإلى الكناية. كما أنه يؤكد أن الاتفاق بين الشعراء في الغرض لا يجعلهم موضع تهمة السرقة فذلك المعنى من الشيوع بين الناس بحيث لا يستطيع أحد أن يدعي نسبته إليه وحده دون غيره. إن هذه المعاني الخام أو الأغراض ملك شائع بين كل الناس، إنها ببساطة «المعاني مطروحة في الطريق» وهي بمثابة البدائية التي تعرض أمام كل الناس. وما دامت كذلك فإنها ليست مادة للتفضيل بين الشعراء.

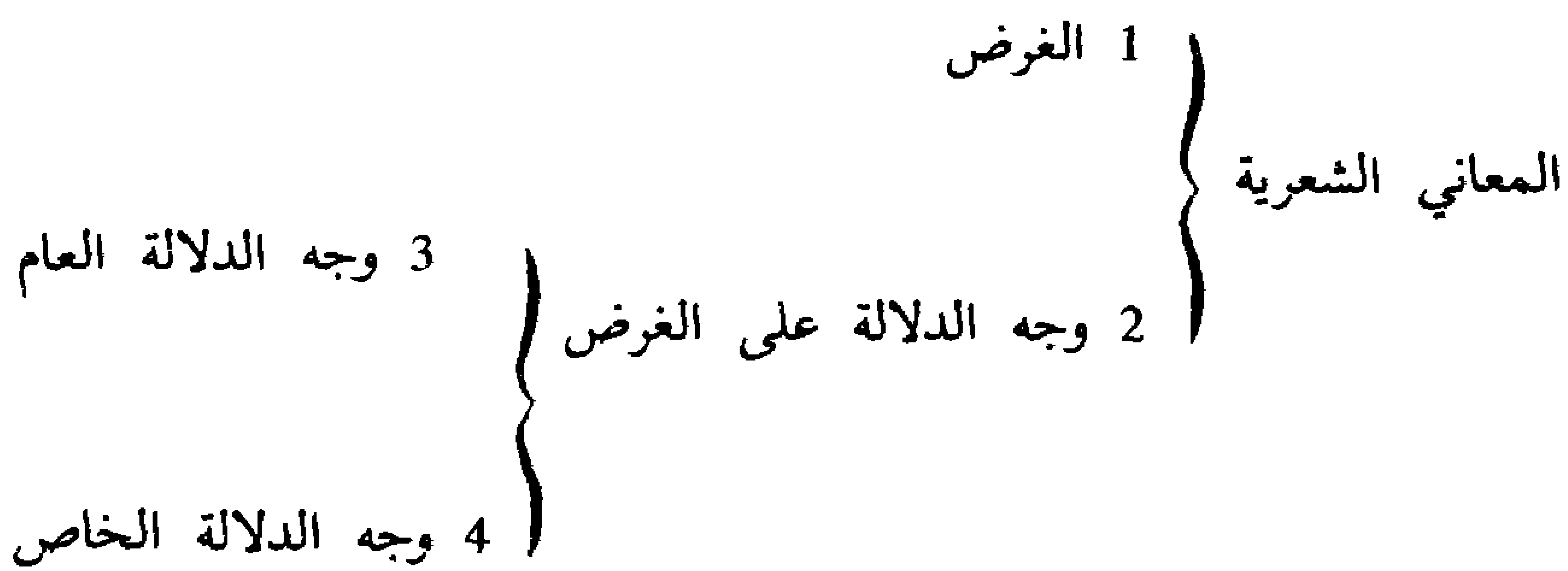
وإذا كان الأمر كذلك فهل يمكن أن تكون وجوه الدلالة على الغرض (أي التشبيه والاستعارة والكناية) مادة للتمييز والتفضيل بين شاعرٍ وآخر؟ إن هذا ما يوحي به الكلام السابق في أسرار البلاغة. إلا أن الجرجاني يقدم تمييزاً بين مستويين ضمن وجه الدلالة على الغرض. يقول:

«وأما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض فيجب أن ينظر فإن كان مما اشترك الناس في معرفته وكان مستقراً في العقول والعادات فإن حكم ذلك وإن كان خصوصاً في المعنى حكم العموم الذي تقدم ذكره. من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في السخاء وبالبدر في النور والبهاء وبالصبح في الظهور والجلاء ونفي الالتباس عنه والخفاء [. . .] وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر ويناله بطلب واجتهاد ولم يكن كالأول في حضوره إياه وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناة عليه فيه ولا حاجة به إلى المحاولة والمزاولة والقياس والمباحثة والاستنباط والاستثارة بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وعليه كم يفتقر إلى شقه بالتفكر، وكان دراً في قعر بحر لا بد له من تكلف الغوص عليه، وممتنعاً في شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه»[3]ويضيف: «نعم إذا كان هذا شأنه، وههنا مكانه وبهذا الشرط يكون إمكانه فهو

(1) الآن يبدأ كلامه على الكناية دون تسميتها.
(2) الأسرار ص 313.
(3) الأسرار ص 314.

الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولية وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد وأن يُقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر وأن الثاني زاد على الأول ونقص عنه وترقى إلى غاية أبعد من غايته أو انحط إلى منزلة هي دون منزلته»[1].

إن الجرجاني بعد أن ميز بين الغرض ووجه الدلالة على الغرض يعود لكي يميز بين مستويين ضمن وجه الدلالة على الغرض. أولهما شائع بين الناس والثاني خاص. إن الشاعرية لا تكمن حسب الجرجاني في الغرض لأن هذا عام وشائع بين الناس شأنه شأن وجوه الدلالة عليه المستهلكة أي الشائعة. أو بعبارة واضحة إن الصورة الشعرية عندما تكون مما هو شائع بين الناس فإنها لا تصبح علامة على شاعرية من يعتمد عليها في قصيدته. إن الاستعارة والتشبيه والكناية ليست أهلاً لرفع الغرض إلى مراقي الشعر إلا إذا كانت خاصية ويمكن أن نشاهد في الخطاطة الآتية خلاصة لكلام الجرجاني:



إن الشعرية تتحقق بفضل وجه الدلالة الخاص المشار إليه في الخطاطة تحت رقم 4. وهذا يعني أيضاً أن تلك الوجوه هي التي تكون موضوع البيان وهي التي تنقل وتحول المعنى من حالة النثر إلى حالة الشعر. إن الجرجاني، بهذا التحديد للمعنى التصويري والمعنى الغفل، قد أجاب عن سؤال نظري بالغ الأهمية. هذا السؤال يمكن أن يصاغ بالشكل الآتي: ما هو موضوع علم البيان؟ ويبدو أن المعاصرين لم يتجاوزوا (فيما أعلم) الجواب الذي قدمه الجرجاني إلا بفضل تفاصيل وجزئيات. وفي جميع الأحوال فإن الطرفين: الجرجاني والمعاصرين يتفقان على أهم الفرضيات العامة المتعلقة بالتشكيل الشعري. إنهما يتفقان على أن الشاعر يتناول معنى غفلاً، وأن هذا المعنى يخضع لعملية تشكيل أو تصوير يعطيه صفة شعر، وأن هذا المعنى، مجرداً من هذا التصوير، يبقى معنى نثرياً. وأن هذا

---

(1) الأسرار ص 314-315.

التصوير يعتمد أداة حاسمة هي الصورة القائمة على المشابهة وخصوصاً الاستعارة، يقول عبد القاهر متحدثاً عنها بأنها:

«أمد ميداناً وأشد افتناناً وأكثر جرياناً وأعجب حسناً وإحساناً وأوسع سعة وأبعد غوراً. وأذهب نجداً في الصناعة وغورا»[1]. «وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقصر عن أن تنازعها مداها، وصادفتها نجوماً هي بدرها، وروضاً هي زهرها، وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل، وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل..»[2].

إن الجرجاني وهو يذكر وسائل التشكيل الشعري يتعرض لعدة أدوات منها التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز والكناية والايجاز. والواضح أن الجرجاني في كل حين يسقط طرفاً أو أطرافاً وقد يضيف. ولكن الجلي أيضاً أن الاستعارة نادراً ما غابت باسمها ودائماً تحضر تحت اسم المجاز أو التشبيه. إنها المكون الثابت في التشكيل الشعري إنها الوحيدة من بين كل أدوات التصوير الشعري التي حظيت بذلك التقدير البالغ من جهة الجرجاني. وهي بذلك أهل.

وبهذا فنحن لا نباغت ولا نندهش عندما نجد المعاصرين يرفعون الاستعارة إلى هذه المكانة الرفيعة. يقول ارتيجا، إي جاسيت Ortega Y Gasset.

«إن الشعر هو اليوم الجبر العالي للاستعارات»[3] ويقول: «يحتمل أن تكون الاستعارة طاقة الإنسان الأكثر خصباً»[1] ويقول جان مولينو:

«إن الاستعارة والتشبيه غالباً ما اجتمعا تحت تسمية عامة هي الصورة الشعرية Image poétique وبالنسبة للفهم العام اليوم فإن الصورة الشعرية تعتبر قلب القصيدة، وهذه تتكون من صور شعرية كما أن الشعر ليس شيئاً آخر إلا الاستعمال المسترسل للصور الشعرية»[4].

ويقول في تمييز الاستعارة عن غيرها من أنواع المجاز:

«وفي الوقت الذي فَرَضَتْ فيه أفكارُ الابداع والتفرد نَفْسَها، فقد تُنوزل عن هذه

---

(1) الأسرار ص 40.

(2) الأسرار ص 41.

(3) José Ortega Y Gasset **La deshumanizaciòn del arte** ed. Revista de occidente. Madrid 1970 (p. 46).

(4) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** (p 169-170).

الأفكار لصالح الاستعارة التي أصبحت سلطان المجاز»[1].

لقد كان بالامكان مضاعفة هذه النصوص التي تتخذ من الاستعارة موقف الجرجاني نفسه. وإذا عمدت إلى هذا الاستحضار للمعاصرين فليس لأجل الايحاء بأنهم أخذوا عن فلان أو فلان. وليس لأجل القول بأسبقية هذا على ذاك. إنما توقفت عند هذه النصوص لكي أثبت شيئاً واحداً هو أن النظرة إلى النص الشعري، ما تزال هي نفسها، لم تتغير ولم تحصل هناك قطائع في التفكير البياني. كما أثبت وأبرز الخطوة التي تتمتع بها الاستعارة وكل الصور التشبيهية عموماً في كل ممارسة شعرية.

إن الجرجاني بإلحاحه على الاستعارة باعتبارها عمدة التصوير والتشكيل للمعنى الغفل كان رائداً عظيماً ومكتشفاً عبقرياً. إن الجرجاني في كل الأقوال المتقدمة والمتعلقة بالتصوير الشعري كان يستحضر الاستعارة دائماً مع أنه قد يهمل التشبيه أو الكناية أو التمثيل أو الايجاز وكان في الكثير يخصها وحدها بالتقدير والتشريف. هذا إن دل على شيء، فإنما على المكانة المرموقة التي تتمتع بها الاستعارة في هذا الصرح الذي أقامه عبد القاهر. ولعلي أجد في هذا بعض العذر والتبرير لاهتمامي بالاستعارة دون غيرها خلال تناولي نص الجرجاني «أسرار البلاغة» بالدرس والمناقشة.

2 ـ الاستعارة

أ ـ الاستعارة غير المفيدة:

بعد أن رجح الجرجاني الكفة لصالح الصور الدلالية في الشعر وبعد أن أكد على الأساس الدلالي لبعض المحسنات البديعية الصوتية كالجناس والسجع، بدأ في مناقشة الصورة البيانية الأكثر أصالة في الشعر ألا وهي الاستعارة. وقد كانت الصورة التي مهد بها لهذا العمل نوعاً من الاستعارة سماه الاستعارة غير المفيدة مميزاً إياه عن الاستعارة المفيدة. والجرجاني يسلم منذ البداية أن النوع الأول أي الاستعارة غير المفيدة «قصير الباع قليل الاتساع»[2] ويعرفها بقوله:

«وموضع هذا الذي لا يفيد نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة والتنوف في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسماء كثيرة بحسب اختلاف أجناس

(1) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** (p 153).

(2) الأسرار ص 29.

الحيوان نحو وضع الشفة للإنسان والمشفر للبعير والجحفلة للفرس وما شاكل ذلك من فروق، ربما وجدت في غير لغة العرب وربما لم توجد، فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها في غير الجنس الذي وضع له فقد استعاره منه ونقله عن أصله وجاز به موضعه كقول العجاج (من الرجز):

وفاحماً ومَرْسناً مُسَرَّجا

يعني أنفاً يبرق كالسراج والمرسن في الأصل للحيوان لأنه الموضع الذي يقع عليه الرسن»[1].

ويضيف قائلاً:

«وقال آخر (من المتقارب):

فبِتْنا جُلوساً لدَى مُهرِنا   نُنَزِّع من شفتيه الصفارا

فاستعمل الشفة في الفرس وهي موضوعة للإنسان. فهذا ونحوه لا يفيدك شيئاً لو لزمت الأصلي لم يحصل لك، فلا فرق من جهة المعنى بين قوله «من شفتيه» وقوله «من جحفلتيه» لو قاله إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب، بل الاستعارة ههنا بأن تنقصك جزءاً من الفائدة أشبه»[2].

يسلم الجرجاني أن اللغة قد تضع «للعضو الواحد أسماء كثيرة» وذلك مراعاة لبعض دقائق في الفروق بين أنواع هذا الشيء. وذلك كما هو حاصل مع الشفة للإنسان والجحفلة للفرس والمشفر للبعير. لا تختلف، حسب الجرجاني، هذه الكلمات، إلا في اختصاص إحداها بالإنسان، والثانية بالفرس، والثالثة بالبعير، إلا أن صاحب الأسرار يؤكد، رغم ذلك، أننا إذا استعملنا إحداها محل الأخرى فقد جزنا بها موضعها على سبيل الاستعارة. إلا أن هذه الاستعارة تكون نقلاً لمجرد اللفظ، أما المعنى فإنه يبقى مصوناً من أي تغير وهذا معنى «غير مفيد» إذ ان المشفر إذا استعملت محل الشفة لا تفيد أكثر مما تفيد الكلمة نفسها إذا استعملت مع البعير. إننا هنا في جميع الأحوال أمام لفظ يحيل إلى معنى ولسنا أمام معنى يحيل على معنى المعنى، وإذا سلمنا، مع الجرجاني، بهذا فإننا نسلم، معه في الآن نفسه، بغياب «المشابهة» أي أننا مع قولنا «مشفر فلان» لا نستحضر صورة البعير ومنها نَمُرُّ إلى الإنسان. بل ننتقل مباشرة، في نية الجرجاني، إلى الإنسان دون المرور بهذا الوسيط

(1) الأسرار ص 29-30.

(2) الأسرار ص 30.

الزائد الذي هو المشبه به. إن غياب هذا العنصر هو ما ينقص هذه الاستعارة فجعلها غير مفيدة. أما الاستعارة المفيدة فإن العكس هو ما يحصل. فأنت تقول «رأيت أسداً» فتجد نفسك أمام كلمة تفيد أكثر من معنى، إذ إننا نتقل فيها من معنى أول «الأسد» إلى معنى ثان «الشجاع». ويقدم الجرجاني بعد هذا حجة أخرى:

«... فلا فرق من جهة المعنى بين قوله «من شفتيه»[1] وقوله «من جحفلتيه» لو قاله، إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب، بل الاستعارة ههنا بأن تنقصك جزءاً من الفائدة أشبه وذلك أن الاسم في هذا النحو إذا نفيت عن نفسك دخول الاشتراك عليه بالاستعارة دل ذكره على العضو وما هو منه، فإذا قلت «الشفة» دل على الإنسان أعني يدل على أنك قصدت هذا العضو من الإنسان دون غيره، فإذا توهمت جري استعارة في الاسم زالت عنها هذه الدلالة بانقلاب اختصاصها إلى الاشتراك. فإذا قلت «الشفة» في موضع قد جرى فيه ذكر الإنسان والفرس دخل على السامع بعض الشبهة لتجويزه أن تكون استعرت الاسم للفرس، ولو فرضنا أن تعدم هذه الاستعارة من أصلها وتحظر لما كان لهذه الشبهة طريق على المخاطب فاعرفه»[2].

إن الجرجاني يضعنا أمام احتمالين فيما يتعلق باستعمال «شفة». الاحتمال الأول هو أن ننفي من ذهننا دخول الاستعارة على هذه الكلمة وفي هذه الحالة لا تكون كلمة شفة دالة إلا على شفة الإنسان دون غيرها أي أن هناك دلالة الكلمة على عضو شفة مقيداً بالإنسان.

الاحتمال الثاني هو أن نتوهم دخول الاستعارة على الكلمة «شفة» كأن نقول «شفة المهر» كما لاحظنا في البيت السابق، حينئذ تنقلب دلالة الكلمة من الاختصاص بالإنسان إلى العموم لكي تشمل الإنسان وغير الإنسان.

والجدير بالذكر أن الجرجاني لم يتقيد بهذا الموقف إلى النهاية إذ انه يقدم نصاً يتعارض مع جملة التحليل المقدم سابقاً:

«فاعلم أنك قد نجد الشيء يخلط بالضرب الأول الذي هو استعارة من طريق اللفظ ويعد في قبيله وهو إذا حققت ناظر إلى الضرب الآخر الذي هو مستعار من جهة المعنى وجار في سبيله، فمن ذلك قولهم:

«إنه لغليظ الجحافل وغليظ المشافر».

---

(1) إشارة إلى البيت السابق.

(2) الأسرار ص 30-31.

وذلك انه كلام يصدر عنهم في مواضع الذم فصار بمنزلة أن يقال كأن شفته في الغلظ مشفر البعير وجحفلة الفرس، وعلى ذلك قول الفرزدق (من الطويل).

فلو كنت ضَبّيّاً عرفتَ قَرابتي ولكنَّ زنجيّاً غليظ المشافِر

فهذا يتضمن معنى قولك: «ولكن زنجيا كأنه جمل لا يعرفني ولا يهتدي لشرفي»[1].

والخلاصة التي يمكن الخروج بهاهي أن الجرجاني يتأرجح بين مواقف ثلاثة:

الأول: يؤكد فيه أن التجوز قد مس اللفظ دون المعنى. وهذا سبب تسميتها استعارة في اللفظ.

الثاني: يؤكد فيه أن المعنى قد مسه التغير بانقلاب معنى الكلمة من الاختصاص إلى العموم. أو من النوع إلى الجنس. وذلك في عبارته السابقة «فإذا توهمت جري الاستعارة في الاسم [يقصد الشفة مسندة إلى الحيوان] زالت عنها هذه الدلالة بانقلاب اختصاصها إلى الاشتراك»[2] وهو لا يعتبر هذا تغيراً مجازياً أو استعارياً بالرغم من ذلك التغيير أو الانقلاب في المعنى.

الثالث: في الوقت الثالث يعتبر بعضاً من أمثلة «الاستعارة» غير المفيدة «في الظاهر مفيدةً في الحقيقة وبحكم وظيفتها التشبيهية التي تنجزها. مثال ذلك «إنه لغليظ الجحافل وغليظ المشافر» إذا صدر «في مواضع الذم». يظهر لي، قبل أن أعمد إلى مناقشة الجرجاني، انه من اللائق التوقف مع بعض البلاغيين المتقدمين والمتأخرين على الجرجاني لمعرفة موقفهم من هذه الاستعارة اللفظية أو غير المفيدة. هؤلاء البلاغيون الذين نستعرض مواقفهم بهذا الشأن هم: قدامة بن جعفر والسكاكي ثم السيد أحمد الهاشمي. إن هذه الاستعارة تصنف عند كل واحد منهم تصنيفاً مختلفاً عن تصنيف الآخر. وينتج عن هذا التغيير في مكان هذه الاستعارة تغيير لاسمها كذلك. وأحبذ قبل مناقشة هؤلاء تقديم نصوصهم المتعلقة بهذا الموضوع. يقول قدامة متحدثاً عن المعاظلة:

«وسألت أحمد بن يحيى عن المعاظلة، فقال: مداخلة الشيء في الشيء، يقال تعاظل الجرادتان، وعاظل الرجل المرأة: إذا ركب أحدهما الآخر.

وإذا كان الأمر كذلك فمحال أن ينكر مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض

(1) الأسرار ص 34.
(2) الأسرار ص 31.

أو في ما كان من جنسه، وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة، مثل قول أوس بن حجر:

وذاتُ هِـدْمٍ عـارٍ نَـواشِـرُهـا تُصْمِت بـالمـاءِ تَـولـباً جَـذِعـاً

فسمى الصبي تولبا وهو ولد الحمار.

ومثل قول الآخر:

ومـا رقـد الـوِلْـدان حتى رأيتَـه على البَكْـر يَمْـرِيـه بِسَـاقٍ وحـافـرِ

فسمى رجل الإنسان حافراً.

فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه»[1] ويقول السكاكي متحدثاً عن نوع من المجاز يسميه المجاز اللغوي الراجع إلى معنى الكلمة غير المفيد:

«هو أن تكون الكلمة موضوعة لحقيقة من الحقائق مع قيد. فتستعملها لتلك الحقيقة لا مع ذلك القيد بمعونة القرينة مثل أن تستعمل المرسن وأنه موضوع لمعنى الأنف مع قيد أن يكون أنف مرسون، استعمال الأنف من غير زيادة قيد بمعونة القرائن كقول العجاج:

وفَاحِماً ومَرْسِناً مُسَرَّجَا

يعنى أنفاً يبرق كالسراج، أو مثل المشفر وهو موضوع للشفة مع قيد أن تكون شفة بعير، استعمال الشفة، فتقول: فلا غليظ المشفر في ضمن قرينة دالة على أن المراد هو الشفة لا غير، أو مثل أن تستعمل الحافر وأنه موضوع للرجل مع قيد أن تكون رجل فرس أو حمار استعمال الرجل بالاطلاق اعتماداً على دلالة القرائن، على ذلك سمي هذا القبيل مجاز التعدية عن مكانه الأصلي، ومعنوياً: لتعلقه بالمعنى لا بالحكم الذي سيأتيك، ولغوياً: لاختصاصه بمكانه الأصلي بحكم الوضع، وغير مفيد: لقيامه مقام أحد المترادفين من نحو ليث وأسد، وحبس ومنع، عند المصير إلى المراد»[2].

يقول السيد أحمد الهاشمي متحدثاً عن المجاز المرسل حيث أدرج ما أسماه الجرجاني الاستعاة غير المفيدة:

---

(1) نقد الشعر ص 176-177.

(2) أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي. مفتاح العلوم. تح الأستاذ نعيم زرزور دار الكتب العلمية. بيروت 1983 ص 364.

«المجاز المُفْردُ المرسلُ: هو الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الوضعي وله علاقات كثيرة أهمها»[1].

[. . .]

«والتقييد ثم الاطلاق، هو كون الشيء مقيداً بقيد أو أكثر نحو مشفر زيد مجروح فإن المشفر لغة: شفة البعير ثم أريد هنا مطلق شفة، فكان في هذا منقولاً عن المقيد إلى المطلق، وكان مجازاً مرسلاً، علاقته التقييد. ثم نقل عن مطلق شفة، إلى شفة الإنسان فكان مجازاً مرسلاً بمرتبتين وكانت علاقته التقييد والاطلاق»[2].

1 ـ **بين قدامة والجرجاني**: ان الجرجاني وقدامة يتناولان الأمثلة نفسها. الأول يوردها ضمن الاستعارة المفيدة والتي يمكن أن تلتبس بالاستعارة غير المفيدة. ولكون هذه الأمثلة تقبل عند الجرجاني تأويلها كاستعارات مفيدة، تبقى عنده مقبولة. إذن فهناك حكم إيجابي على هذه الاستعارات من طرف الجرجاني أما قدامة فإنه يتخذ من هذه الاستعارات موقفاً سلبياً وكلمة «المعاظلة» تشي بهذه الايحاءات السلبية. ومصطلح «معاظلة» يستخدم في الغالب عند البلاغيين والعروضيين للإشارة إلى عيب من العيوب الشعرية.

إن الاختلاف بين الدارسين يلمس في مستويين. في الأول نجد عند الجرجاني الاستعارة التي يمكن أن تلتبس بالاستعارة غير المفيدة ونجد عند قدامة مقابل ذلك المعاظلة أو فاحش الاستعارة، علماً بأن الرجلين ينطلقان من الأمثلة نفسها لأجل هذا التصنيف. في المستوى الثاني نجد رفض قدامة لهذه الاستعارات مقابل قبول الجرجاني لها.

لو اقتصر هذا الاختلاف على المصطلح فقط لهان الأمر ولجاز لنا أن نتغافل عن هذه المسألة. ولكن الاختلاف يتجاوز هذا إلى الحكم الجمالي المتأرجح بين الوصف الايجابي والوصف السلبي.

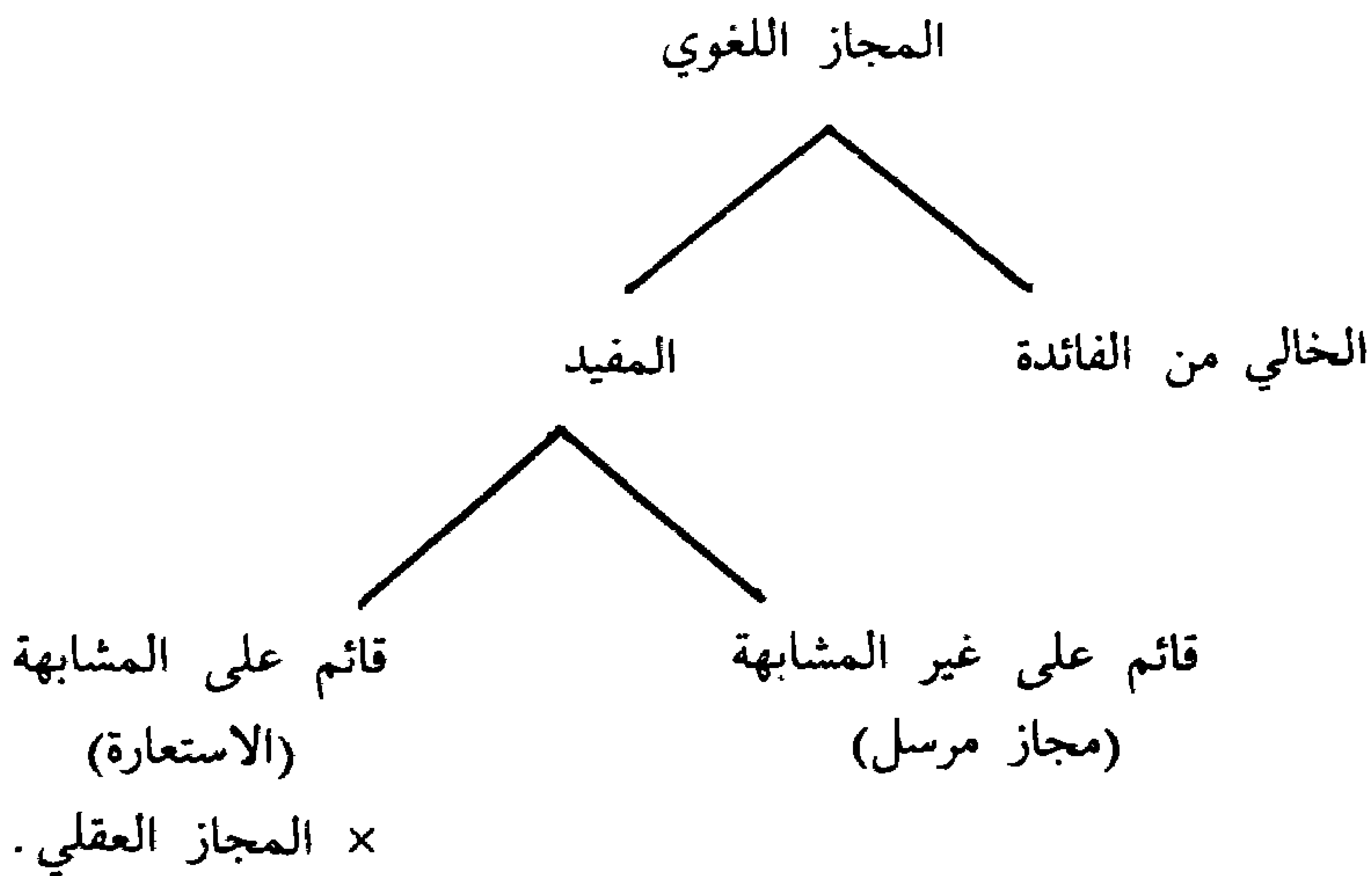
هذا الاختلاف بين الدارسين بمثل هذه الحدة يَجْعلنا نتساءل عن مدى شرعية الوصْفين معاً. ألا يمكن أن يكونا معاً مستندين إلى معطيات أو وقائع تعرقل الوصف الدقيق؟ سنحاول لاحقاً إلقاء الضوء على الأماكن التي نتوهمها مظلمة في تحليل الجرجاني. وذلك بعد أن نتعرض لمناقشة السكاكي والسيد أحمد الهاشمي مقارنين بعبد القاهر.

---

(1) السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. دار احياء التراث العربي بيروت ط 12 ص 292.
(2) نفسه. ص 294.

2 ـ بين السكاكي والجرجاني: عندما ننتقل إلى السكاكي، نجد واقعاً آخر مختلفاً مرة أخرى. نجد أنفسنا أمام الأمثلة نفسها التي يتناولها الجرجاني، وهي عبارة عن أعضاء الإنسان تسند إلى الحيوان أو أعضاء الحيوان تسند إلى الإنسان. وعلاوة على ذلك، نلاحظ أن السكاكي يقدم تبرير الجرجاني نفسه عندما ينص على أننا مع هذه الأمثلة نستعمل اسم عضو بقيد، للعضو دون قيد. إلا أن السكاكي يتغاضى بعد هذا عن كل الاحتياطات والتحفظات التي يقدمها الجرجاني بشأن إمكان تأويل هذه الأمثلة «كاستعارات مفيدة». وأحسن مثال على هذا التغاضي تسليمه أن هذا المجاز «غير مفيد لقيامه مقام أحد المترادفين من نحو: ليث وأسد، وحبس ومنع»[1]. هكذا دون شروط والواقع أن هذا بعيد عن مجرد الترادف.

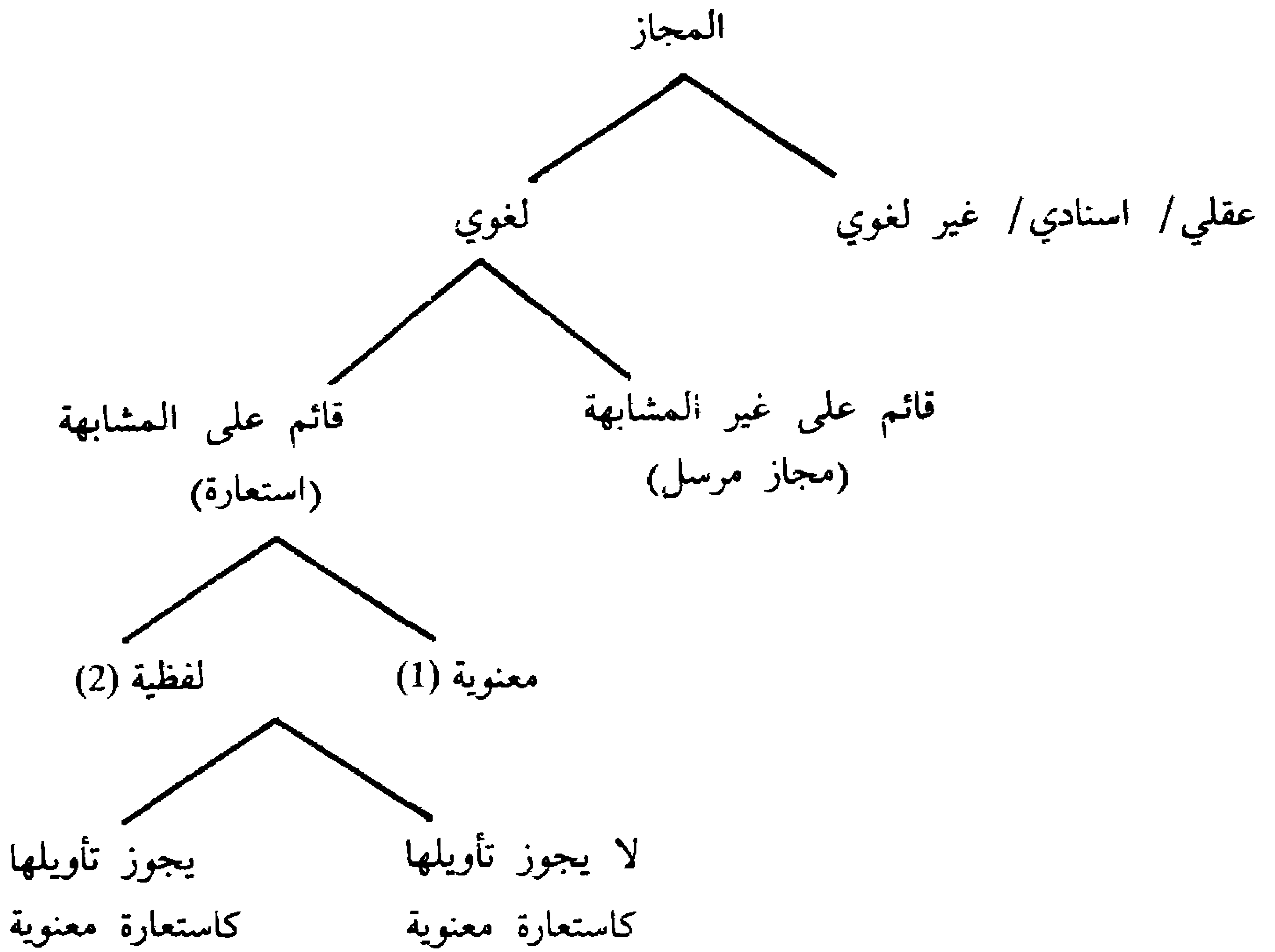
والاختلاف بين الرجلين تجاوز هذا، فالسكاكي يدرج هذا النوع من المجاز ضمن المجاز اللغوي الراجع إلى معنى الكلمة غير المفيد» وهذا يقابل عنده المجاز المفيد الذي يفيد تغيراً في المعنى. وهذا الأخير بدوره يتفرع إلى نوعين: الأول قائم على المشابهة أي أنه استعارة والثاني يقوم على غير المشابهة، وهو المجاز المرسل. ويمكن رسم هذا في الخطاطة الآتية:



أما الجرجاني فيمكن أن نتمثل تقريبياً أنواع المجاز عنده في الرسم الآتي علماً بأن هذا الرسم لا يسعى إلى أكثر من ضبط موقع الاستعارة غير المفيدة.

---

(1) مفتاح العلوم ص 364.



من خلال هذا الرسم يتضح أن الاختلاف بين الجرجاني والسكاكي بشأن الاستعارة غير المفيدة يتخطى مجرد اللفظ أو المصطلح إلى التصور الكلي لأنواع المجاز، إلى التصنيف الشامل الذي يقدمه كل واحد منهما لمادة البيان أو لأَهَمّ جزء من هذه المادة.

المهم هنا ليس المقارنة الصورية بل المهم أيضاً أن هذا الاختلاف يضمر مشكلة تتعلق بالاستعارة غير المفيدة أو «المجاز اللغوي الراجع إلى معنى الكلمة غير المفيد». يهمني أن أسجل أيضاً أن هذا الاختلاف بشأن الاستعارة غير المفيدة لم يحصل بشأن أي نوع آخر من المجاز.

بعد هذا انتقل إلى صاحب جواهر البلاغة. فهو يقدم موقفاً مختلفاً عن كل المتقدمين.

3 ـ بين أحمد الهاشمي والجرجاني.

إن أحمد الهاشمي يدرج، بكل بساطة، هذا النوع من الاستعارة غير المفيدة ضمن

---

(1) معنوية تعني مفيدة.

(2) لفظية تعني غير مفيدة.

المجاز المرسل. وهو بهذا يلغي مبحث الاستعارة غير المفيدة بإدراج أمثلتها ضمن المجاز المرسل. وهذا اقرار، من جهته، بأن هناك تغيراً في المعنى الشيء الذي يتحفظ بشأنه الجرجاني، كما أنه يلغي وينفي من هذه الاستعارة غير المفيدة عنصر المشابهة بإدراجه ضمن المجاز المرسل.

4 ـ نحو وصف ممكن للاستعارة غير المفيدة:

بعد هذا، هل سنقتصر على عرض هذه التصورات «المتنافرة» معترفين بشرعيتها جميعاً، مع ما في هذا من التسليم بتعايش المتناقضات في التفكير. أم إننا سنفترض أن هناك تصوراً أو تصورات خاطئة وفي هذه الحالة علينا أن نكشف عن الوصف الصائب علمياً من هذه الأوصاف المتقدمة. أم إننا سنشق لنا طريقاً أخرى مفترضين أن ما قيل سابقاً عن الاستعارة غير المفيدة كلام غير دقيق من الناحية العلمية.

إن الملاحظات التي يمكن الادلاء بها بشأن وصف الجرجاني للاستعارة غير المفيدة نختصرها في ما يلي:

1 ـ يجوز، أولاً، الادعاء بأن هناك تناقضاً عند الجرجاني من التأكيد أن الذي تغير هو مجرد اللفظ، إلى تغير المعنى، من الخصوص إلى الاشتراك، إلى اعتبار استعارات غير مفيدة استعارات مفيدة اعتماداً على مقاييس غير دقيقة.

2 ـ لقد توهم الجرجاني أن مجرد اختلاف عضوين في صفة واحدة أو ما سماه بالقيد: حيوان مقابل إنسان، كما يحصل في جحفلة وشفة لا يجعلنا أمام شيئين مختلفين وأمام مدلولين. إن استهانة الجرجاني بذلك القيد هو الذي أدى به إلى أحكام لا تخلو من ابتسار. إذ إن عدم احترام ذلك القيد هو الذي يولد الاستعارة. إننا نكون مع كلمة شفة أمام معنى كما نكون مع كلمة جحفلة أمام معنى آخر. إن سمة حيوان بل فرس كافية لوحدها لكي تجعل من شفة كلمة دالة على معنى غير معنى جحفلة، ويمكن أن نعمم هذا على بقية الأمثلة، سواء كانت متعلقة بأشياء أم بأعضاء.

3 ـ يمكن أن نجد للاستعارة غير المفيدة مكاناً إلى جانب الاستعارة المفيدة بالاحتكام إلى التعريف الذي يقدمه الجرجاني للاستعارة في دلائل الاعجاز. إن الاستعارة حسب هذا التعريف نوعان:

«في الأول تجعل الشيءَ الشيءَ ليس به، وفي الثاني للشيء الشيءَ ليس له»[1].

---

(1) الدلائل ص 67.

إن الاستعارة غير المفيدة تصبح استعارة مفيدة كغيرها إذا تم النظر إليها من خلال هذا التعريف الذي يعتبر بالغ الدقة بشكل يحسده عليه كثير من المعاصرين.

4 ـ إذا تركنا هذا الوصف الدلالي والمنطقي إلى الوصف التركيبي فإننا سنحصل على الأجوبة نفسها، إننا عندما نتناول المثال الشهير:

«وإذا المنية أنشبت أظفارها»[1]

نلاحظ أن استعارة الأظفار أضفت على المنية صفة السبعية، وإذا تأملنا المثال الذي يقدمه الجرجاني كاستعارة غير مفيدة:

فبتنا جلوسا لدى مهرنا ننزع عن شفتيه الصفارا[2]

نلاحظ أن ما سمي «الاستعارة غير المفيدة» المتحققة في كلمة شفة تنجز الوظيفة نفسها التي أنجزتها كلمة أظفار. فلماذا، يا ترى، نعتبر أظفارها استعارة ولا نعتبر «شفتيه» في البيت السابق استعارة؟ إن شفة تضفي على المهر صفة الإنسان إنها تؤنسن الحيوان.

5 ـ الملاحظة الأخيرة هي أننا عندما نستحضر ضرورة، بسماعنا عبارة «جحفلة الرجل» صورة الفرس قبل الانتقال إلى شفة الرجل. هذه الصورة، المستحضرة والزائدة أو الفائضة عن المعنى الذي يراد توصيله، هي جوهر الصورة الشعرية. وليست هذه الصورة الحسية المستحضرة إلا المعنى الأول. وليست الشفة الخشنة لدى الإنسان إلا المعنى الثاني.

وبعد هذا كله لا أرى مبرراً لتناول هذا الجنس من الاستعارة خارج اطار الاستعارة المفيدة.

ب ـ مفهوم الاستعارة عند عبد القاهر «الاستعارة المفيدة»:

تحتل الاستعارة منزلة مرموقة في أسرار البلاغة. إنها تكاد تستحوذ على الكتاب كلِّه. وهذا الموقف ليس غريباً من الجرجاني ـ ألم يعتبرها الأداة الأساسية التي تنقل المعنى من لحظة المادة الغفل إلى لحظة المادة المصورة. وبعبارة أوضح أليست الاستعارة هي الأداة الفعالة في تحويل المعاني النثرية إلى معانٍ شعرية. صحيح أن الاستعارة ليست وحدها ما يضطلع بهذا الدور ولكن رغم ذلك فإن دورها لا يقارن بدور أية أداة أخرى. لقد فتن

(1) المفتاح ص 384.
(2) في الأسرار ص 30.

الجرجاني بالاستعارة، وهي أهل بهذا العشق. ولهذا كنا نجد الجرجاني حتى حين يتفرغ لمناقشة الأجناس التصويرية الأخرى، لم يكن ينسى مقارنتها بالاستعارة، لقد حصل هذا مع التشبيه ومع التمثيل والمجاز المرسل والمجاز العقلي والكناية وحتى عندما كان الجرجاني يتناول مواضيع تبدو بعيدة عن الاستعارة لم يكن الجرجاني يعدم نافذة، هناك، يطل منها على الاستعارة، كما حصل خلال مناقشته السرقة الشعرية أو عندما ناقش التخييل. هذه الفتنة بالاستعارة قادت صاحب الأسرار إلى وصفها على جميع المستويات اللغوية: الدلالية والصرفية والتركيبية. بل لقد تناولها من زوايا المبدع والمتلقي والشيوع أو عدم الشيوع.

وما تزال التساؤلات التي أثارها الجرجاني بشأن الاستعارة تحتفظ إلى اليوم بالكثير من المعاصرة. لقد كان وهماً ما تصورناه، ونحن واقعون تحت تأثير النقد الاجتماعي والنفسي والتاريخي والانطباعي، من إمكانية تجاوز البلاغة القديمة باعتبارها قواعد «جامدة». وإذا كانت هذه البلاغة قد فقدت الكثير من المواقع في المؤسسات التعليمية فإن «ثورة» علوم اللغة وما أعقب ذلك قد نبه الأذهان إلى أن البلاغة لن تموت وخاصة إذا كانت بحجم بلاغة الجرجاني.

إن العودة إلى الجرجاني هي عودة إلى نص لم يفقد جدته، نص يثير التساؤلات والمشاكل أكثر مما يقدم أجوبة قاطعة، نص يفتح باب الاجتهاد ويتركه كذلك. ولم يحاول اغلاقه إلا بعض المتأخرين. وهكذا فعندما نحاول الاجتهاد مرة أخرى فإننا نعود إلى سنة عريقة في البلاغة العربية.

1 ـ تعريف الاستعارة ومراتبها:

ليس في أسرار البلاغة تعريف واحد للاستعارة. ولعل ذلك نابع من احساس الجرجاني بالقصور الذي يعاني منه التعريف. ولهذا كان يعود إليها في كل مرة ليعيد تعريفها انطلاقاً من زاوية معينة. ومن هذه التعريفات التي قدمها:

«أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الافهام والأذهان لا الأسماع والآذان»[1].

ويقول:

---

(1) الأسرار ص 20.

«والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفَرْع له، أو صورة مقتضبة من صورة»[1].

ويقول:

«اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ونقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية»[2].

ويقول:

«أعلم أن الاستعارة كما علمت تعتمد التشبيه أبداً»[3].

تركز هذه التعريفات على ملامح دون أخرى في الاستعارة. إنها تركز تارة على جانب التغير الدلالي. وتبرر، طوراً، جانب المشابهة وحيناً تؤكد جانب الاختصار. ومع هذا فإننا قد نجد للجرجاني مبرراً لهذا الاختزال. إنه يورد مثل هذه التعريفات في سياقات معينة تجعله يصوغ التعريف وفق مقتضياتها. إنه مثلاً عندما يتحدث عنها ضمن مناقشته للجناس يؤكد فيها على جانب الدلالة دون غيرها. ومع هذا فإننا لا نعدم في أسرار البلاغة تعريفاً يستوعب كل هذه الملامح. يقول عبد القاهر:

«إن المجاز أعم من الاستعارة وإن الصحيح من القضية في ذلك أن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة، وذلك إنا نرى كلام العارفين بهذا الشأن، أعني علم الخطابة ونقد الشعر، والذين وضعوا الكتب في أقسام البديع يجري على أن الاستعارة نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة»[4].

لن نتوقف عند هذا النص لأجل مناقشته آملين أن نعود إليه فيما يأتي من كلام. إن هذا التعريف يستوعب أهم السمات المميزة التي تقوم عليها الاستعارة. بل إن كثيراً من المعاصرين والمحدثين كثيراً ما اكتفوا بتعريفات قد لا ترقى إلى الضبط والدقة التي نجد عند الجرجاني. فلنستمع إلى البلاغي المعاصر تزفتان تودوروف T. Todorov:

---

(1) الأسرار ص 28.
(2) الأسرار ص 29.
(3) الأسرار: ص 51.
(4) الأسرار ص 368.

«الاستعارة: استعمال كلمة بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه. الندم المفترس يثور في قلبي»[1].

فهل نجد في هذا التعريف ما يمكن أن يعتبر إضافة جديدة إلى تعريف عبد القاهر؟ إننا نستطيع أن نضاعف التعريفات المعاصرة للاستعارة والتي لا ترقى إلى مستوى الطعن في تعريف صاحب الأسرار. يقول العلامة الألماني هنريش لاوسبيرج Heinrich Lausberg.

«الاستعارة هي استبدال كلمة ذات دلالة حقيقية (المحارب) بكلمة يكون لمعناها الخاص علاقة مشابهة مع الكلمة المستبدلة (أسد)[2].

لا يسعى هذا الاستحضار لنصوص حديثة في تعريف الاستعارة إلى محاكمة طرف أو آخر بقدر ما يسعى إلى التأكيد أن تعريف الجرجاني للاستعارة لم يتم تجاوزه بعد، خاصة إذا راعينا في البلاغة الحديثة اتجاهاً بعينه هو الاتجاه الدلالي.

على الرغم من اشتراط المشابهة في الاستعارة، تلك الصفة التي يفترض أنها مشتركة بين المستعار له والمستعار منه أو بين المعنى ومعنى المعنى، فإن الجرجاني لم يكتف بتقرير هذه الحقيقة، إنما حاول التحكم في قوانين هذا النقل وحاول حصر هذه المشابهة ضمن حدود الجنس والنوع، والمحسوس والمعقول، والصفة المحسوسة والمعقولة.

1 ـ النقل من نوع إلى نوع ضمن الجنس نفسه:

«ومثاله استعارة الطيران لغير ذي الجناح إذا أردت السرعة وانقضاض الكواكب للفرس إذا أسرع في حركته من علو والسباحة له إذا عدا عدواً كان حاله فيه شبيهاً بحالة السابح في الماء، ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة والعَدْوَ كلها جنس واحد من حيث الحركة على الاطلاق، إلا أنهم نظروا إلى خصائص الأجسام في حركتها فأفردوا حركة كل نوع منها باسم ثم إنهم إذا وجدوا في الشيء في بعض الأحوال شبهاً من حركة غير جنسه استعاروا له العبارة من ذلك الجنس فقالوا في غير ذي الجناح «طار» كقوله (من الوافر).

وطِرْتُ بمُنصُلي في يعمَلاتٍ»[3]

---

(1) T. Todorov, O. Ducrot **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** ed. Seuil; Paris 1972 (p. 354).

(2) H. Lausberg **Elementos de retòrica literaria,** tr. Marino Casero ed. Gredos. Madrid 1975 (p. 117).

(3) **الأسرار** ص 52.

ولا يفوت الجرجاني أن يقدم توضيحات بشأن أمثلة يمكن أن تلتبس بما نحن فيه. فهو لا يرى في «فاض» بمعنى الجود مثلاً، يمكن أن يندرج في الاطار السابق نفسه. ولكن هذا الفعل عينه يدخل في الاطار نفسه إذا استعمل مع الفجر كقول الشاعر:

«يتراكمون على الأسنة في الوغى كالفجر فاضَ على نجوم الغيهب»[1]

لأننا نجد مع الفجر امتداداً في المكان كما نجده مع الماء. إن الصفة متحققة إذاً مع الشيئين: مع الفجر ومع الماء. فالفيض وامتداد نور الفجر نوعان من الحركة يمكن أن يدخلا تحت اطار الجنس نفسه وهو الانبساط والحركة في اتجاه معين. وهذا ليس ممكناً مع «فاض» بمعنى الجود إذ إن فاض يدل على محسوس. أما جاد فيدل على مجرد. وفاض فعلي متحقق أي له تحقق عيني ملموس. ولهذا اعتبر الجرجاني «فاض» بمعنى «جاد» خارجاً من هذا الاطار. إذ هناك تنافر المعقول أمام المحسوس، أما في الأمثلة السابقة فكنا أمام ملموسين. وما دام طرفا هذه الاستعارة: المستعار له والمستعار منه يجمعهما معنى أو صفة غاية في الوضوح، رغم الاختلاف بينها، كما ترى في مثال المتنبي:

«نثَرتَهم فوق الأحَيْدِبِ نثرةً كما نُثرتْ فوق العروس الدراهمُ»[2]

فإن الجرجاني يجعل هذا القبيل من الاستعارة شديدة الشبه بالحقيقة أو بعبارته «يكاد يلحق بالحقيقة»[3] وذلك لأن هذا الفعل أو الصفة يفرد لها مع كل جنس من الأسماء اسماً خاصاً. فالتفرقة إذا كانت للأجسام الصغيرة سميناها «نثراً» وإذا كانت للأجسام الكبيرة خصصناها بغير النثر. ولهذا فاستعمال «نثر» مع كبار الأجسام يجعلنا نواجه استعارة ولكنها استعارة قريبة لأنها تحتفظ بمعنى التفرقة.

لعل الجرجاني بهذا الوصف لهذه الاستعارة كان يقدم نوعاً قريباً من الاستعارة غير المفيدة التي اعتبرها استعارة في اللفظ دون المعنى. صحيح اننا، هنا، أمام استعارة مفيدة ولكنها رغم ذلك تحتل المرتبة الدنيا ضمن هذه الاستعارات المفيدة وذلك بسبب أنها تحافظ وهي تستعمل استعمالاً استعارياً على النواة الدلالية المهيمنة داخل معناها. أي أن التجوز هين.

2 ـ النوع الثاني من الاستعارة هو تلك التي يكون طرفاها المستعار له والمستعار منه،

---

(1) الأسرار ص 53.
(2) الأسرار ص 54.
(3) الأسرار ص 55.

منتميين إلى جنسين مختلفين، إلا أن الصفة الجامعة بينهما تكون من نفس الجنس. مثال ذلك «رأيت شمساً» تريد إنساناً يتهلل وجههُ كالشمس[1]. «ثم إن الفرق بين هذا الضرب وبين الأول أن الاشتراك ههنا في صفة توجد في جنسين مختلفين مثل أن جنس الإنسان غير جنس الشمس وكذلك جنسه غير جنس الأسد وليس كذلك الطيران وجري الفرس، فإنهما جنس واحد بلا شبهة وكلاها مُرُورٌ وقطع للمسافة وإنما يقع الاختلاف بالسرعة وحقيقة السرعة قلة تخلل السكون للحركات وذلك لا يوجب اختلافاً في الجنس»[2].

إن الانتقال أو النقل في الحالة الأولى يبقى نقلاً داخل نفس الجنس. أي إنه نقل من نوع إلى آخر يعمهما نفس الجنس. وفي الحالة الثانية يتم النقل من جنس إلى آخر تعمهما الصفة نفسها.

إن هذا التقسيم قد يجعل البعض يقول بوجود تأثيرات أرسطية خاصة عندما يقول:

«والاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريق المناسبة، وأعني بنقل اسم الجنس إلى النوع مثل قوله: «هذه سفينتي قد وقفت» فإن الرسو ضرب من الوقوف. وبنقل اسم الجنس إلى النوع مثل: «أما لقد فعل أوديسيوس عشرة آلاف مكرمة» فإن «عشرة آلاف» كثيرة، وهي مستعملة هنا بدلاً من «كثيرة» وبنقل اسم النوع إلى النوع مثل قوله: «امتص حياته بسيف من برنز» وقوله: «قطع البحر بسفين من برنز صلب» فهنا استعملت امتص بدلاً من قطع وقطع بدلاً من «امتص» وكلاهما نوع من الأخذ»[3].

إنه لمن الصعوبة أن نقول بأن الجرجاني خاضع لتأثيرات أرسطية، فيما يتعلق بهذا التقسيم، لمجرد استعمالهما لبعض المصطلحات المشتركة. ان أرسطو وهو يتحدث عن الاستعارة لم يكن يرمي بهذه الكلمة إلى المعنى نفسه الذي يقصد إليه الجرجاني بكلمة استعارة. إن أرسطو يقصد من وراء كلمة métaphore إلى «المجاز اللغوي» عامة وليس إلى الاستعارة فقط. وبهذا فلن تكون الاستعارة عند الجرجاني إلا نوعاً من ذلك الكل المسمى métaphore هذا التداخل ليس موجوداً عند الجرجاني بل إنه كثير ما انتقد المتقدمين لأنهم جعلوا للاستعارة معنى عاماً. يقول عبد القاهر:

---

(1) الأسرار ص 58.

(2) الأسرار ص 59.

(3) أرسطو طاليس. فن الشعر. تر. د. شكري محمد عياد. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967 ص 116-118.

«وأما ما تجده في كتب اللغة من ادخال ما ليس طريق نقله التشبيه في الاستعارة كما صنع أبو بكر بن دريد في الجمهرة فإنه ابتدأ باباً فقال: «باب الاستعارات» ثم ذكر فيه أن الوغى اختلاط الأصوات في الحرب ثم كثر وصارت الحرب وغى، وأنشد (من السريع):

إضْمَامَةٌ مِن ذَوْدِهَا الثلاثينْ لهَا وغىً مثلُ وغَى الثمانينْ

يعني اختلاط أصواتها، وذكر قولهم «رعينا الغيث والسماء» يعني المطر، وذكر ما هو أبعد من ذلك [. . .] وذكر فيما بين ذكره لهذه الكلم أشياء هي استعارة على الحقيقة على طريقة أهل الخطابة ونقد الشعر، لأنه قال: الظمأ العطش وشهوة الماء، ثم كثر ذلك حتى قالوا ظمئت إلى لقائك»[1].

هكذا فمفهوم الاستعارة عند الجرجاني يستقطب صور المشابهة فقط عندما تكون هذه متحققة بواسطة النقل. أما عند أرسطو «فالاستعارة» وهي ترجمة مضللة لكلمة métaphore تستوعب المجاز المرسل أيضاً وهذا شيء قلما غاب عن الدارسين المحدثين. فهذا جان مولينو J. Molino يقول متحدثاً عن الاستعارة عند أرسطو:

«إنه[2] يميز في الانشائية La poétique بين أربعة أنواع من الاستعارات[3]:

- من الجنس إلى النوع.
- من النوع إلى الجنس.
- من النوع إلى النوع.
- بواسطة التمثيل أو المناسبة.

ولقد أطلق على النوعين الأولين لاحقاً اسم مجاز مرسل synecdoques والنوعان الأخيران هما وحدهما اللذان احتفظا باسم استعارة»[4].

يتضح من هذا أن أرسطو يستخدم الجنس والنوع في مجال المجاز المرسل مكتفياً مع النوعين الأخيرين (المتطابقين مع مفهوم الاستعارة عند الجرجاني بحيث أن النوع الثالث استعارة تصريحية والنوع الرابع استعارة مكنية)، بالقول بالنقل من نوع إلى نوع أو بواسطة

---

(1) الأسرار ص 369.

(2) يقصد أرسطو.

(3) قد تكون ترجمة métaphore بـ «مجاز» أصوب من ترجمتها بـ «استعارة» ولقد كان عبد الرحمن بدوي محقاً حين ترجمها «المجاز».

أرسطو طاليس. فن الشعر. تر. عبدالرحمن بدوي. دار الثقافة بيروت 1973 ص 58.

(4) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** (p. 155)

المناسبة. ويبدو أن هذا النوع الثالث هو الذي انطلق منه الجرجاني لكي يستخرج منه عدداً من الاستعارات يتخطى عشرة أنواع، مستغلاً في ذلك مفاهيم الجنس والنوع والمشابهة والمحسوس والمعقول والتأويل والموجود والعدم. . . بحيث أن الصرح الذي بناه الجرجاني لا نجد مقابله عند الفيلسوف اليوناني إلا «بيتاً» أو «لبنة» صغيرة تندرج في صرح آخر هو صرح الانشائية المكرسة لتحليل التراجيديا التي لم يتصورها الجرجاني الذي كان يتنفس في مناخ ثقافي مغاير. الاستعارة عند أرسطو مكون صغير وربما تابع. إنه تابع للسرد في الانشائية، وتابع للاقناع والاحتجاج في الخطابة. الاستعارة في الشعر العربي كماتصورها الجرجاني كانت سيدة، مجرَّةً مستقلة، تدور في فلكها جل المكونات الأخرى.

3 ـ النوع الثالث من الاستعارة يسميه الجرجاني «الخالص من الاستعارة» «وحدُّه أن يكون الشبه مأخوذاً من الصور العقلية وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب، كما جاء في التنزيل من نحو قوله عز وجل: ﴿واتَّبَعُوا النور الذي أنزل معه﴾ (157/7). وكاستعارة الصراط للدين في قوله تعالى: ﴿اهدنا الصراط المستقيم﴾ 5/1. .[1]».

إن الشبه في هذه الأمثلة ليس من القبيل الأول حيث طرفا الاستعارة ينضويان تحت الجنس نفسه كما أنهما لا يشتركان في صفة معلومة مع انتمائهما إلى شيئين مختلفين من حيث الجنس. إن الصفة الجامعة هنا ليست محسوسة إنما هي عقلية أو مجردة. إن الجرجاني يعتبر هذا النوع هو الأجدر بتسمية استعارة. وهذه لا «يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة وتعرف فصل الخطاب»[2]. والجرجاني يميز ضمن هذا النوع الثالث ثلاثة أقسام:

القسم الأول:

«أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة»[3] أو هو «أخذ شبه من شيء هو جسم يحس ويشاهد لمعنى يعلم ويعقل ولا يدخل في الحاسة»[4].

ومن الأمثلة التي يقدمها الجرجاني في هذا القسم: «استعارة القسطاس للعدل»[5]

(1) الأسرار ص 60.
(2) الأسرار ص 60.
(3) الأسرار ص 61.
(4) الأسرار ص 62.
(5) الأسرار ص 61.

ويظهر أننا مع هذا القسم لا نعثر على وجه الشبه متحققاً في الطرفين. إذ كيف يمكن العثور على صفة مشتركة، بين شيئين أحدهما حسي والآخر مجرد. أو بعبارة أخرى إننا لا نصل إلى ادراك العدل من الميزان إذا قصرنا نظرنا على هذا الشيء المسمى ميزاناً. إننا لأجل التمكن من محتوى هذه الاستعارة ينبغي أن نتجاوز هذا المعطى الحسي إلى المجرد. إن هذه الاستعارة تتطلب قدراً من القوة الذهنية لأجل التحرر من مادة الأشياء وهياكلها للخلوص وراء ذلك إلى الفكرة المجردة التي تجتمع ومعاني المستعار له، إن هذا القسم ينفرد بهذا الجهد المبذول أمام الأنواع السابقة ولذلك استحق كل تنويه الجرجاني. والواقع أن الجرجاني أشار في عبارات قوية إلى ما يميز هذا القسم من الأنواع الأخرى منطلقاً من استعارة النور للحجة أو ما يشبهها:

«فإنك لا تشك في أنه ليس بين النور والحجة، ما بين طيران الطائر وجري الفرس من الاشتراك في عموم الجنس، لأن النور صفة من صفات الأجسام المحسوسة والحجة كلام، وكذا ليس بينهما ما بين الرجل والأسد من الاشتراك في طبيعة معلومة تكون في الحيوان كالشجاعة، فليس الشبه الحاصل من النور في البيان والحجة ونحوهما، إلا أن القلب إذا وردت عليه الحجة صار في حالة شبيهة بحال البصر إذا صادف النور ووجهت طلائعه نحوه وجال في معارفه وانتشر وانبث في المسافة التي يسافر طرف الإنسان فيه، وهذا كما تعلم شبه لست تحصل منه على جنس ولا على طبيعة وغريزة ولا على هيئة وصورة تدخل في الخلقة وإنما هو صورة عقلية»[1].

يعي الجرجاني، كما يتضح من هذا النص، أن الجامع بين طرفي الاستعارة ليس كامناً فيهما أي في المعنى ومعنى المعنى. إن ذلك الجامع، لكي ندركه، علينا أن نخرج من معاني الكلمات إلى ما يحصل ويقع في ذهن المتلقي من استجابة أمامهما. وهذا هو قصد الجرجاني من وراء قوله السابق:

«فليس الشبه الحاصل من النور في البيان والحجة ونحوها إلا أن القلب إذا وردت عليه الحجة صار في حالة شبيهة بحال البصر إذا صادف النور...»[2].

هكذا يشعر الجرجاني بقصور الدلالة لوصف هذه الاستعارة، ويشعر بحاجة إلى البحث عنها في ذهن المتلقي حيث تكمن المشابهة. إن للمشابهة بعداً «تداولياً» pragmatique لا دلالياً، وبهذا يمكن أن نفهم مقصود ميشيل لوغيرن Michel Le Guern

(1) الأسرار ص 60.
(2) الأسرار ص 60.

متحدثاً عن هذا النوع من الاستعارة الذي يسمى عنده رمزاً طالما أن المستعار منه محسوس والمستعار له مجرد:

«إن الرمز يكسر هياكل اللغة ويسمح بكل التغيرات، والاستعارة تظل حبيسة محتوى اللغة ولكنها تمكن من أحد مفاتيحها»[1].

إن الرمز عند لوغيرن يطابق الاستعارة التي يكون أحد طرفيها أي المستعار له مجرداً والمستعار منه محسوساً. والمثال الذي يقدمه لوغيرن هو «الإيمان شجرة كبيرة»[2] في حين أن الاستعارة، عنده، تتطابق مع استعارة جنس لجنس آخر مع الاشتراك في صفة من النوع نفسه، والمثال الذي يقدمه لوغيرن هو «أنت أسدي الفاتن المعطاء»[3].

والظاهر أن الذي يخرق نظام اللغة أكثر هو الرمز كما يعبر لوغيرن أو هو استعارة محسوس لمجرد. في حين أن الاستعارة عند لوغيرن أي استعارة جنس لجنس مع اشتراك في الصفة لا تخرق اللغة بالقدر نفسه لأننانكون مع هذا النوع أمام كلمة (أو شيء) مستعارة تتوفر في مدلولها على سمة نجد لها مثيلاً في المستعار له. إن الشجاعة حاصلة في الأسد وحاصلة أيضاً في الشخص الذي يوصف بالأسدية. هكذا إذا تأملنا مثال «الإيمان شجرة كبيرة» فإننا لن نعثر في الشجرة على صفة الإيمان.

لأجل هذا كله كان الجرجاني يقف وقفة خاصة أمام هذا النوع الأخير من الاستعارة. لأننا بقدر ما نجمع بين أشياء متباعدة في ربقة واحدة بقدر ما نوفر للمتلقي لذة أقوى. والأهم من هذا أن الوصف الذي يقدمه الجرجاني لهذا النوع من الاستعارة لا يختلف نهائياً عن وصف المعاصرين لها. فالمشابهة المتحققة خارج اللغة أي في ذات الإنسان باعتبار نوع الاستجابة التي يبديها أمام طرفي الاستعارة هي كل ما يميز هذه الاستعارة. وهذا شيء وقف عليه الجرجاني وحلله تحليلاً دقيقاً.

القسم الثاني:

هو استعارة محسوس لمحسوس مع وجه شبه عقلي. مثال ذلك قول النبي صلى الله عليه وسلم: «إياكم وخضراء الدمن»[4].

«الشبه مأخوذ للمرأة من النبات كما لا يخفى، وكلاهما جسم إلا أنه لم يُقصد

---

(1) **Sémantique de la métaphore et de la métonymie** (p. 47).

(2) **Sémantique de la pétaphore et de la métonymie** (p. 39).

(3) **Sémantique de la métaphore et de la métonymie** (p. 40).

(4) **الأسرار** ص 62.

بالتشبيه لون النبات وخضرته ولا طعمه ولا رائحته ولا شكله ولا صورته ولا ما شاكل ذلك ولا ما يسمى طبعاً كالحرارة والبرودة المنسوبتين في العادة إلى العقاقير وغيرها مما يسخُن بدن الحيوان ويبرُد بحصوله فيه ولا شيء من هذا الباب، بل القصد شبهٌ عقلي بين المرأة الحسناء في المنبت السوء وبين تلك النابتة على الدمنة وهو حسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن وطيب الفرع مع خبث الأصل»[1].

إن المشابهة بين الطرفين هنا بالرغم من أنهما حسيان هي مشابهة معنوية، إننا نبحث للمشبه عن شبيه يجمع به. إلا أننا لا نراعي في المشبه إلا صفة مجردة أو معنوية تتعلق بموقفنا منه أو تقييمنا له، ولذلك فالمشبه به ينبغي أن يكون له عندنا التقييم المعنوي نفسه. فإذا كنا نزدري المرأة الحسنة المظهر السيئة «المنبت» وكنا نزدري «خضراء الدمن» فقد جاز استعارة خضراء الدمن للحسناء في المنبت السوء.

وبعد هذا فإن الجرجاني ينبه إلى أن الكلمة الواحدة يمكن أن تستخدم أكثر من استخدام واحد. إنها تستخدم لوجه شبه حسي كما قد تستخدم لوجه شبه معنوي. مثال ذلك «الشمس» التي نستعيرها للمصابيح بوجه شبه حسي وقد نستعيرها لإنسان لوجه شبه معنوي.

القسم الثالث:

«وهو أخذ الشبه من المعقول للمعقول. أول ذلك وأعمه تشبيه الوجود من الشيء مرة بالعدم. والعدم مرة بالوجود»[2].

والأمثلة التي يقدمها الجرجاني ضمن هذا النوع الثالث هي من قبيل:

«هو ميت خارج من الحياة وهو جماد»[3]

ومنها قول ابن نباتة:

«ما زلت أعطف أيـامي فتمنحني ... نيلاً أدق من المعدوم في العدم»[4]

هذه الأمثلة يدرجها الجرجاني ضمن «تشبيه الوجود من الشيء بالعدم» والحقيقة أن هذه الأمثلة بقدر ما نستبعد أنها استعارات (إذ الأرجح أنها تشبيهات وذلك لحضور الطرفين) بقدر ما نستبعد أن يكون الطرفان معقولين أي مجردين. فإذا شككنا في تجريد «هو» فإننا لا

---

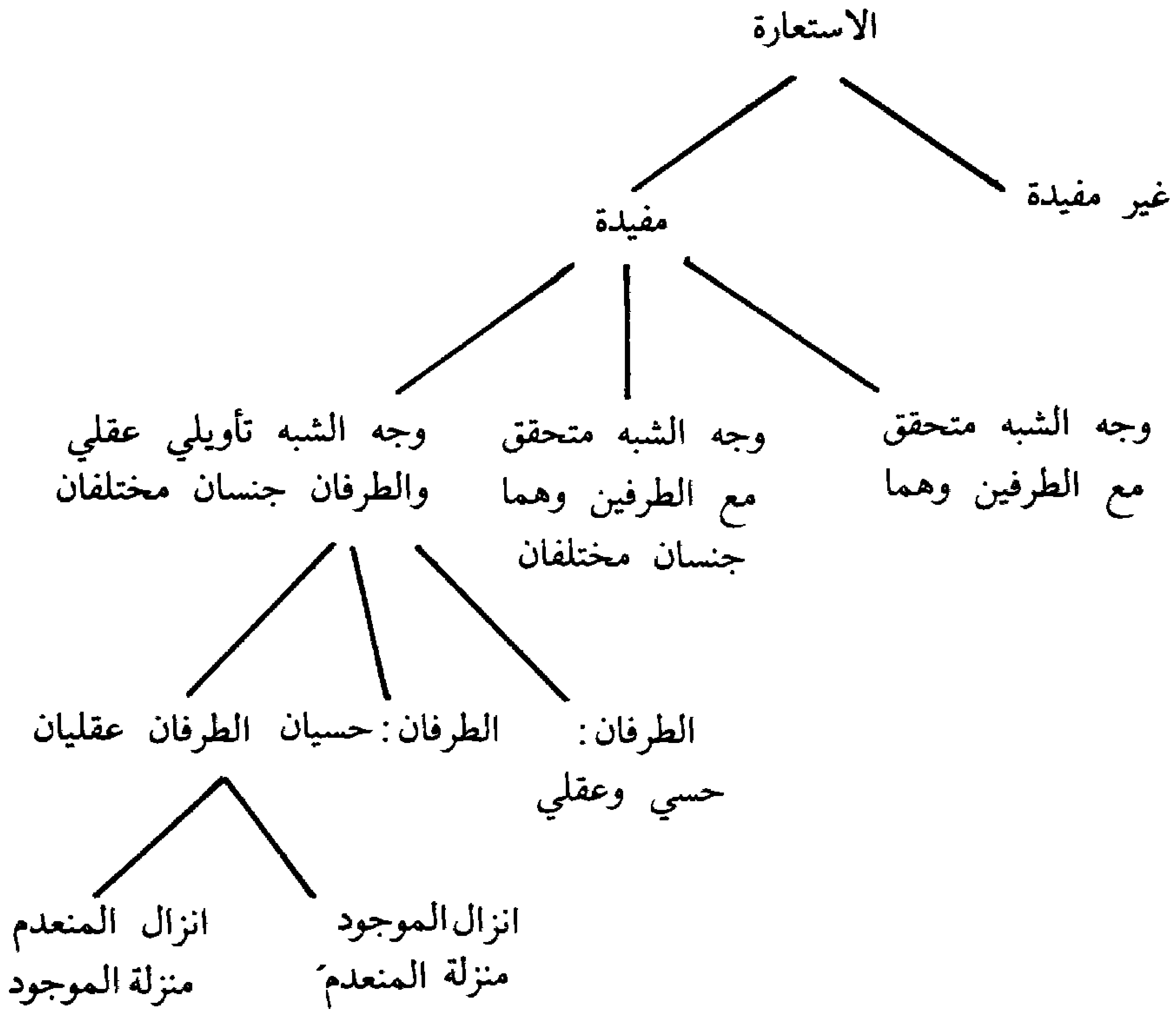
(1) الأسرار ص 62.
(2) الأسرار ص 67.
(3) الأسرار ص 68.
(4) الأسرار ص 69.

نشك في حسية «جماد» وكذلك الأمر في المثال الثاني. إذ بالإضافة إلى تحقق الطرفين المشبه والمشبه به؛ فإننا نستبعد أن يكون «النيل» شيئاً مجرداً.

وحتى إذا تغاضينا عن هذه الأمثلة واكتفينا بالعنوان الذي وضعه الجرجاني لهذا القسم «أخذ الشبه من المعقول للمعقول» فكيف يمكن أن أستعير شيئاً مجرداً لشيء مجرد آخر وأدعي بعد ذلك أن ما أقدم عليه هو صورة شعرية. إن الصورة لكي تكون صورة ينبغي، حتماً، أن يكون الشيء المستعار شيئاً محسوساً بغض النظر عن وجه الشبه الذي يجمعه بالمستعار له من حيث الحس والتجريد، فبسبب هذا الشيء الحسي المستحضر والمُختَرَق نحو المعنى المرادِ توصيله تكون الصورة «صورة». إننا في المثال: «شجرة المعرفة» نكون أمام صورة لأننا نستحضر الشجرة فعلاً كصورة محسوسة ولكننا لا نقتصر عليها خلال التلقي لأن هذه الصورة تكون زائدة بالمقارنة مع الفكرة التي يراد توصيلها، فالصورة الشعرية سميت صورة لأن هناك بالفعل صورة محسوسة يؤتى بها لأجل التخفيف من وطأة التفكير المفاهيمي الجاف والمجرد. ولهذا فنحن في الصورة الشعرية لا نستطيع أن نعدم الصور الحسية الزائدة وإلاَّ لَمْ نكن أمام صورة شعرية بالمعنى الدقيق للكلمة. ويبدو أخيراً أن الجرجاني خانته (فيما أتوهم) الصياغة وقد تكون رغبته في استكمال هذا الهيكل إلى النهاية فوضع في الأخير هذا النوع المسمى استعارة معقول لمعقول.

ويمكن بعد هذا أن نختصر كلام الجرجاني حول تصنيف الاستعارة فيما يلي: إن الاستعارة عنده غير مفيدة، ومفيدة. والمفيدة أقسام ثلاثة: قسم يكون طرفاه نوعين ينتميان إلى الجنس نفسه. وقسم يكون طرفاه منتميين إلى جنسين مختلفين مع وجه شبه متحقق في الطرفين وهو من النوع نفسه. (كالشجاعة في الأسد والمحارب) وقسم يكون طرفاه من جنسين مختلفين ووجه الشبه عقلي. وهذا القسم يتفرع بدوره إلى ثلاثة أقسام: الأول يتوزع طرفاه إلى حسي وعقلي ووجه الشبه عقلي، الثاني يكون طرفاه حسيين والثالث يكون طرفاه عقليين ووجه الشبه في هذين الأخيرين عقلي أيضاً، وهذا القسم الأخير ينقسم قسمين؛ الأول ينزل الموجود منزلة المعدوم والثاني ينزل المعدوم منزلة الموجود. وقد تكون الصياغة الصورية الآتية تكثيفاً للكلام المتقدم.

بعد هذا التصنيف للاستعارة انطلاقاً من معيار طبيعة الطرفين ووجه الشبه من حيث الحسّ والعقل، يتناول الجرجاني الاستعارة تناولاً نتوهم معه، أن هناك تنافراً في التحليل السابق. إنّنا نستطيع أن نخرج مما تقدم بخلاصة مؤداها إن الطرفين، بقدر ما يتباعدان من حيث جنسها، بقدر ما تعظم في عين المتلقي وتكون أهلاً باسمها، وبقدر ما يقترب الطرفان



من بعضهما من حيث الجنس تقترب الاستعارة من الكلام العادي أو من الاستعارة غير المفيدة.

2 ـ الوصف الدلالي للاستعارة:

يقول عبد القاهر الجرجاني:

«إن الشبه إذا كان وصفاً معروفاً في الشيء قد جرى العرف بأن يُشبَّه من أجله به وتعورف كونه أصلاً فيه يقاس عليه [. . .] فاستعارة الاسم للشيء على معنى ذلك الشبه تجيء سهلة منقادة، وتقع مألوفة معتادة، وذلك أن هذه الأوصاف من هذه الأسماء قد تعورف كونها أصولاً فيها وأنها أخص ما توجد فيه بها، فكل أحد يعلم أن أخص

المنيرات بالنور الشمس فإذا أطلقت ودلت الحال على التشبيه لم يخف المراد ولو أنك أردت من الشمس الاستدارة لم يجز أن تدل عليه بالاستعارة ولكن إن أردتها من الفلك جاز، فإن قصدتها من الكرة كان أبين، لأن الاستدارة من الكرة أشهر وصف فيها، ومتى صلحت الاستعارة في شيء فالمبالغة فيه أصلح وطريقها أوضح ولسان الحال فيها أفصح»[1].

لقد انتقل الجرجاني في هذا النص إلى مناقشة المشابهة من داخل مدلول الاسم (والشيء الذي يدل عليه). فهذا المدلول عبارة عن حزمة من الصفات أو كما يحلو للمعاصرين أن يقولوا حزمة من السمات المميزة Les traits distinctifs إلا أن الجرجاني يميز ضمن هذه السمات المميزة سمة يراها مهيمنة على غيرها. هكذا نلمس عند الجرجاني تناولاً للمدلول بتشقيقه إلى وحدات صغرى، الشيء الذي يمكن أن نرى فيه شكلاً من أشكال الدلالة التكوينية sémantique componentielle وهو يذهب إلى ما هو أبعد إذ ان الاستعمال الاستعاري للكلمة ينبغي أن يتقيد بحدود تلك السمة المهيمنة، فإذا كان معنى كلمة أسد يتكون من مجموعة من السمات أو الصفات فإن أهمها وأبرزها الشجاعة ولهذا فلا يجوز استعمال هذه الكلمة استعارياً إلا بهذا المعنى. ولعل مثال الشمس الذي قدمه الجرجاني أيضاً يشكل مثلاً أوضح وأدق: فأبرز صفة فيها هي النور. صحيح أنها مستديرة أيضاً ولكن صفة النور أبرز من الاستدارة. ولهذا تجوز الاستعارة بمعنى النور ولا تستقيم الاستعارة معها بمعنى الاستدارة، لأن هذه صفة أبرز في أشياء أخرى كالكرة. لهذا فاستعمال استعارة بمعنى الاستدارة تكون أصلح معها لا مع الشمس. هكذا إذن لا يكتفي الجرجاني بحصر المشاكل المتعلقة بالصورة الشعرية في الدلالة فقط بل إنه يستثمر إمكانيات الدلالة على مستويات متعددة. إذ هناك تمييز للصفات المكونة للمعنى وهناك تحديد للصفة المهيمنة وغير المهيمنة وهنا تعيين لموقع الاستعارة وسط هذه الصفات.

إن الجرجاني بهذا الذي تقدم يقدم لنا في الحقيقة «مشروعاً» لوصف اللغة من جانب الامكانيات الاستعارية التي تتيحها أمام «المبدع». يكفي الآن أن تعرف المعنى المهيمن في الكلمة لكي تعين إمكانياتها الاستعارية، هذا يعني ببساطة أن الشاعر لم يعد يخلق شيئاً إذ ان كل شيء جاهز سلفاً. إن الشاعر لم يعد يخلخل اللغة طالما أنه لا يستعير إلا باحترام هذه المعاني المهيمنة المركزية. إنه لم يعد حسب الجرجاني أهلاً لكي يعيد ترتيب هذه السمات بإبراز ما هو غير مهيمن واعتمادها في الاستعمال الاستعاري. وطالما أن الشاعر يتحرك ضمن

---

(1) الأسرار ص 230 - 231.

قانون صارم في التعامل مع الكلمات والأشياء، وطالما أن هذا القانون له طابع اجتماعي اصطلاحي فإن القارىء أو المتلقي لم يعد يتوقع ما من شأنه خلخلة هذه الأعراف اللغوية، وبهذا أمكن التساؤل عن القيمة الأدبية لمثل هذا التعامل مع اللغة. لقد كان الجرجاني بهذا يحاول فرض نظام على اللغة وهي بين يدي الشاعر، نظام لا يريده أن يتحول إلى فوضى.

وقد يبلغ الافراط بالجرجاني إلى درجة القول:

«واعلم أن المعنى في المبالغة وتفسيرنا لها بقولنا «جعل هذا ذاك» وجعله الأسد «وادعى أنه الأسد حقيقة» إن المشبه الشيء بالشيء من شأنه أن ينظر إلى الوصف الذي به يجمع بين الشيئين وينفي عن نفسه الفكر فيما سواه جملة، فإذا شبه بالأسد ألقى صورة الشجاعة، بين عينيه وألقى ما عداها فلم ينظر إليه...»[1].

إن هذا يعني إلغاء تلك الصفات غير المركزية في المعنى. يعني إفراغ الكلمة من كل المعاني غير المقصودة في الاستعارة والاقتصار على تلك النواة الدلالية التي يراد توصيلها إلى المتلقي، ويترتب على هذا اختزال «للصورة» إن لم يكن إلغاء لها. إن الصورة ليست أكثر من ملاحظة المعاني المكونة للكلمة بأتمها. فالأسد في قولي «رأيت أسداً في الميدان» ما كان ليكون صورة لولا ذلك الاستحضار الكامل لمعنى الأسد بجميع صفاته المكونة. هذا يعني أن الأسد يستحضر كاملاً في ذهني. ولولا هذا الاستحضار لصورة الأسد لما كنت أمام صورة شعرية. صحيح أنني في الكثير أنتقل إلى المعنى المقصود الذي هو الشجاعة ولكن هذا المعنى أو المحتوى المنطقي لا يلغي تلك الصورة، أي: الصفات الثانوية الأخرى مجتمعة مع الصفة المهيمنة. إن التوهم بتراجع هذه الصفات غير المقصودة في الاستعارة يعني السقوط في وهم هو تصور الاستعارة حقيقة. والواقع أن هذا ما يحصل للاستعارة عندما تستهلك، إن الاستعارة عندما يتقادم عليها الدهر بالاستعمال وعندما نَصِلُ معها إلى حد التوجه المباشر إلى المعنى المقصود الاستعاري دون التوقف أمام ذلك الهامش التصويري. ولكن عندما تتلاشى هذه الهوامش الزائدة تكف الاستعارة أن تكون استعارة. وذلك كما يتضح من كلمة شرف التي لم نعد نستحضر معها صورة ما ارتفع من الأرض أي أنها أصبحت حقيقة، والجرجاني يبدو أنه يقلل من أهمية هذه المعاني الثانوية في الاستعارة أي المعاني التي تغذي الصورة.

اللافت للانتباه، عند الجرجاني، أنه عندما يتحدث عن «وجه الشبه» (وما سميناه

---

(1) الأسرار ص 231.

سابقاً السمة المهيمنة في الاستعارة) في التشبيه يتخذ موقفاً مغايراً لما رأيناه في الاستعارة. يقول:

«وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب»[1].

ويقول في الجمع بين الأشياء المختلفة المتباعدة في الجنس:

«والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع اليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبَّه به بل بعد تثبت وتذكر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه»[2].

إننا نستطيع أن نعثر على كثير من النصوص بنفس هذا المحتوى في «أسرار البلاغة». وهذه النصوص توهم أنها متناقضة لما رأيناه سابقاً مع الاستعارة، ونحن نتحدث عن المشابهة. والواضح أن عبد القاهر لا يؤكد التباعد «إلا عندما يخوض في التشبيه أوالتمثيل، أي حيث يكون الطرفان حاضرين ولا يجد القارىء، والحالة هذه، صعوبة في التأويل وإدراك المعنى، أما مع الاستعارة فإن التباعد يفضي إلى صعوبة واستحالة التأويل ولهذا السبب كان الجرجاني يلح على المشابهة القوية في الاستعارة ولم يفعل الشيء نفسه مع التشبيه تمثيلاً أم غير تمثيل.

ولهذا يمكن الاستنتاج بأن الجرجاني تعامل مع التشبيه بكثير من الحرية، فالأشياء مهما كانت، قابلة في أن تدخل في علاقات تشبيهية غير محدودة وغير مقننة، والشاعر يبدع في كل آن أبعاداً في الأشياء تسعف على تشبيهات غير متوقعة. ويقول الجرجاني موضحاً الأمر نفسه:

«ثم على حسب دقة المسلك إلى ما استخرج من الشبه ولطف المذهب وبعد التصعد إلى ما حصل من الوفاق استحق مدرك ذلك المدحَ، واستوجب التقديم، واقتضاك العقل أن تنوه بذكره وتقضي بالجنى في نتائج فكره، نعم وعلى حسب المراتب في ذلك أعطيته في بعضٍ منزلة الحاذق الصنع، والملهم المؤيد والالمعي

---

(1) الأسرار ص 116 .
(2) الأسرار ص 144 .

المحدث الذي سبق إلى اختراع نوع من الصنعة حتى يصير إماماً ويكون مَن بعده تبعاً له وعيالاً عليه، وحتى نعرف تلك الصنعة بالنسبة إليه، فيقال «صنعة فلان وعمل فلان» ووضعته في بعض موضع المتعلم الذكي والمقتدي المصيب في اقتدائه الذي يحسِن التشبُّه بمن أخذ عنه ويجيد حكاية العمل الذي استفاد ويجتهد أن يزداد»[1].

وبعبارة بسيطة نقول ان الشاعر يستحق من التقدير بقدر ما يكتشف (أو يبدع ويخلق) بين الأشياء مشابهة لم ينتبه إليها، ويصعب الانتباه إليها، وبهذا يكون الشاعر مبدعاً.

بعد هذا يمكن الخروج بخلاصة هي أن الشاعر خلال صياغته التشبيه يتاح له قدر أكبر من الحرية في اقتناص المشابهة مما يتاح له وهو يحاول صياغة الاستعارة المعتمدة هي الأخرى على المشابهة. ويمكن أيضاً أن نستخلص أن الاستعارة إذا كانت تعتمد بالأساس على الصفة المهيمنة فإن التشبيه يمكن أن يعتمد الصفات غير المهيمنة في صياغته. ولهذا فإن الشاعر يمكن أن يعتمد التشبيه إذا حاول إبراز صفة غير مهيمنة كما فعل النابغة.

«فإنك كالليل الذي هو مدركي»[2].

إن الصفة المهيمنة في الليل هي السواد والنابغة لم يعتمدها في التشبيه، وهذا جائز. أما إذا انطلقنا من الكلمة نفسها وحاولنا صياغة استعارة فينبغي أن تستعار لما هو أسود.

«وإنما تصلح استعارة الليل لمن يقصد وصفه بالسواد والظلمة، كما قال ابن طباطبا (من الطويل).

«بعثتَ معي قِطْعاً من الليل مُظلماً».

يعني زنجياً قد أنفذه المخاطب معه حين انصرف عنه إلى منزله»[3].

إن تمييز الجرجاني لنوعين من المشابهة إحداهما تُعتمد في التشبيه والأخرى تُعتمد في الاستعارة، يسعى إلى إثبات وتأكيد أن المشابهة في الاستعارة تكون واضحة قائمة على الصفة المهيمنة وذلك لأجل تسهيل التأويل وإدراك الطرف غير المذكور، أما المشابهة في التشبيه، فليس مطلوباً فيها أن تقوم على الصفة المهيمنة ما دمنا نتوفر على الطرفين معاً وذلك يجعل إدراك وجه الشبه سهل المنال في كثير من الأحيان.

إن التحاليل التي يقدمها البلاغيون المعاصرون للتشبيه والاستعارة والمشابهة تتفق مع

(1) الأسرار ص 138.
(2) الأسرار ص 225.
(3) الأسرار ص 226.

تحاليل الجرجاني في أكثر من جانب، يقول أوليڤييه روبول Olivier Reboul متحدثاً عن علاقة التشبيه بالاستعارة:

«كثيراً ما قيل ان الاستعارة تشبيه مختصر، وفي الواقع يمكن تمييز أربعة مستويات:

أ ـ التشبيه الحقيقي: لهذه المغنية صوت رخيم كصوت العندليب.

ب ـ التشبيه المختصر الذي لا ينص على وجه الشبه: هذه المغنية تغني كالعندليب.

ج ـ الاستعارة ذات الطرفين الحاضرين [التشبيه البليغ] métaphore in praesentia هذه المغنية عندليب. لقد تم حذف أداة التشبيه من هذا المثال.

د ـ الاستعارة ذات الطرف الواحد الحاضر métaphore in absaentia حيث يحذف المشبه نفسه «هذا العندليب» والمقصود هذه المغنية.

عندما يكون التشبيه متباعد الطرفين لا يمكن اختصاره في الاستعارة ذات الطرفين الحاضرين أو في استعارة ذات الطرف الواحد الحاضر. «إنها جميلة كشاحنة» لا يمكن أن يختصر بالقول «إنها شاحنة» أو «هذه الشاحنة»[1].

يتضح من هذا أن البلاغي المعاصر ينحو نحواً يبدو معه الجرجاني متطرفاً إن «روبول» لا يرى إمكانية لتحويل التشبيه ذي الطرفين المتباعدين إلى تشبيه بليغ ناهيك عن الاستعارة!

إذا كان الجرجاني حريصاً على الانطلاق من الصفة المهيمنة لبناء الاستعارة فلكي يجعلها قابلة للتأويل منقادة. إذ ان استعارة تستعصي عن التأويل تصبح كلاماً غير معقول. وهذا البلاغي جان كوهين J. Cohen يشترط في الاستعارة قابليتها للتأويل. إن كوهين يذهب إلى أن الاستعارة تتحقق مع هذا المعنى الثاني، إن كوهين يميز في كل عملية تصويرية أي استعارية بين لحظتين: الأولى يسميها عرض الانزياح وهي عبارة عن ملاحظة المنافرة بين الكلمة المستعارة أو الكلمة المجاورة أو القرينة. والثانية هي نفي أو اختزال الانزياح بالانتقال من المعنى الأول، الذي لا يقبله السياق، إلى المعنى الثاني الذي يعيد الانسجام إلى الكلام بنفي المنافرة بين الكلمة المستعارة وسياقها، هذا المعنى الثاني هو وحده الذي يسميه كوهين الاستعارة. ويخلص كوهين إلى القول:

---

(1) Olivier Reboul **La rhétorique** (Qùe sais - je). P.U.F. Paris 1984 (p. 45 - 46).

«إننا إذن أمام مستويين مختلفين: الأول سياقي والثاني استبدالي إن الثاني وحده يستحق اسم الاستعارة»[1] .

ولا يفوت كوهين، اقتداء بالمناطقة، أن يصف عبارة مثل:

إن نابليون عدد بسيط Napoléon est un nombre premier بأنها عديمة المعنى أو غير معقولة Absurde وذلك لاستحالة تأويل «عدد بسيط» وإدراك معناه الثاني. يقول كوهين:

«إذا كان هذا التأويل مستحيلاً فإن القول يعتبر عديم المعنى»[2] .

انعدام المعنى أي السقوط في هاوية «غير المعقول» هو ما يخيف الجرجاني وهو الذي دفعه إلى اشتراط الصفة المهيمنة فيها لأنها الضمانة الوحيدة لتأويلها ولعقلنتها، وإذا كان الجرجاني، إمام التشبيه، لم يتقيد بتلك الصفة المهيمنة فلأن حضور الطرف الثاني ينفي بعض مزالق التأويل، ويبدو بعد هذا أن ذلك الخوف من انعدام المعنى عبء يقع على كاهل الجرجاني بالقدر نفسه الذي يقع على كاهل المعاصرين.

وبعد هذا فإني أعتبر الكثير من النقد الذي وجهه المعاصرون من النقاد العرب إلى الجرجاني، بصدد هذا الأمر الذي نحن فيه الآن، هو نقد ينبغي أن يعاد فيه النظر، وخصوصاً إذا أدركنا أن هذا النقد يتوجه إلى مفاهيم مثل النقل والمشابهة.

يقول أحمد جابر عصفور:

«ومن المؤكد أننا في كل استعارة أصيلة ـ لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه. إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر، داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي. وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن ـ في الحقيقة ـ إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه. وبهذا الفهم لا تصبح الاستعارة من قبيل النقل أو التعليق أو الادعاء وإنما تصبح ـ لو أخذنا أبسط أشكالها فيما يقول رتشاردز ـ (عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معاً خلال

---

(1) **Structure du langage poétique** (p. 108).

(2) J. Cohen «Théorie de la figure» in **Sémantique de la poésie** p. 121.

كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، ويكون معناها ـ أي الاستعارة ـ ومحصلة لتفاعلهما»[1] .

لقد كان ممكناً استحضار نصوص أخرى لمصطفى ناصف وهي تركز على المواطن نفسها التي يتوهم أنها ضعيفة عند الجرجاني اَن عصفور وناصف ينتقدان الجرجاني بريتشاردز I. A. Richards والواقع أن نظرية ريتشاردز تختلف كنظام عن نظرية الجرجاني كنظام آخر. إن لكل النظريتين مفاهيم مختلفة. ولا ينبغي التسرع لأجل إسقاط أحدهما على الآخر.

ومع هذا كله كان المفهوم «القديم» للصورة قد انتصر في دراسات البلاغيين المحدثين، إذ لم يعد هؤلاء يضعون مفاهيم النقل والمشابهة والمبالغة والتأويل والاختصار. . . إلخ موضع سؤال. ولهذا فنحن كثيراً ما انتابتنا الدهشة عندما نلاحظ الاتفاق الحاصل بين الجرجاني والبلاغيين المعاصرين، وربما كان هذا الانتصار عائداً إلى طبيعة المفاهيم المستعملة. إنها مرنة في الوصف قادرة على التمييز والتصنيف ولا يبدو أن منظور ريتشاردز كان يرقى إلى هذا المستوى ولهذا نفهم المصير الذي انتهت إليه بلاغته.

إن تصور ريتشاردز للاستعارة القائم على التفاعل بين الطرفين (لا النقل) إذا كان يقدم في الكثير كنقيض للتصور القديم القائم على النقل فإننا لن نعدم دارسين يصرون على أن تصور ريتشاردز يحتفظ بأهم أسس التصور القديم للاستعارة. تقول جماعة مو Groupe M :

«وحتى إ. أ. ريتشاردز الذي كان من أوائل من ألحوا على التفاعل بين المعاني المستحضرة في المجاز استعمل أيضاً مصطلحات مثل الحامل véhicule والمحتوى teneur الذي يبدو أنه المحمول الحقيقي للحامل»[2] .

ما يهمنا في هذا النص شيء واحد هو أن ريتشاردز يستخدم المفاهيم نفسها المستخدمة في البلاغة القديمة أي الحقيقة والمجاز. وهو يضع مقابلها الحامل والمحتوى. هكذا إذن يتبخر «التفاعل» الذي بحت بسببه حناجر النقاد العرب المعاصرين وهم يرددونه «رداً وتنفيذاً» لرأي الجرجاني في الاستعارة.

لهذا ينبغي عندما ندرس الجرجاني أن نتريث كثيراً حتى لا نقع في وهم أو أوهام تتعلق بمضاء أسلحتنا وضعف خصمنا.

---

(1) د. أحمد جابر عصفور. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة 1974. ص 272 - 273 .

(2) G. Groupe **Rhétorique de la poésie** ed. Complexe Bruxelles 1977. (p. 64).

3 ـ الوصف المعجمي والتركيبي للاستعارة:

إن الوصف المتقدم للاستعارة كان متعلقاً بالدلالة، أي أن الأمر هناك كان متعلقاً باستبدال كلمة بأخرى أو معنى بآخر أو استبدال اسم لشيء باسم شيء آخر. وبالعلاقة بين المعنى ومعنى المعنى وبالعلاقة المتحققة بينهما، وبالمشابهة وطبيعتها في الاستعارة والتشبيه أي بطبيعة الصفات المميزة ودرجاتها من مهيمنة وغير مهيمنة...

كل هذه المشاكل ذات طبيعة دلالية ونحن لا ندعي الاحاطة بها كما لا ندَّعي أن عرضنا كان منسجماً بما فيه الكفاية ولكن قد تم طرح أسئلة حقيقية مع محاولة رسم مشروع لأجوبة ممكنة.

هناك جانب آخر في وصف الاستعارة عند الجرجاني في «أسرار البلاغة» لا يقل أهمية عن السابق. هذا يتعلق بالوصف التركيبي للاستعارة، أعني نوع العلاقة النحوية المتحققة بين الصورة والقرينة. يظهر أن هذا المستوى الوصفي يضع المحلل في موقع يسمح باصدار أحكام أكثر علمية، وذلك لأنه هنا سيهتم بواقعتين متحققتين بالملموس وهما تكُونان في متناوله، خلافاً لما كنا نلاحظه سابقاً، إذ ان معنى المعنى عنصر غائب ولا نجد إلى البرهنة عليه سبيلاً ويمكن أن نقول الشيء نفسه فيما يتعلق بالمعنى، وحتى المشابهة والصفات المميزة الدلالية. ولهذا فإن مجموعة من العوائق التي تحول دون الوصف الدقيق للصورة كثيراً ما وجد الدارسون سببها في الدلالة، يقول تزفتان تودوروف T. Todorov :

«إذا كانت نظرية الصورة ما تزال تتضمن الكثير من الجوانب الغامضة فلأن الصورة واقعة دلالة لغوية (الشيء الذي لم يكن يفهم دائماً). وعلم الدلالة نفسه ما يزال بعيداً عن حل (وحتى عن طرح) كل مشاكله»[1].

من اللائق قبل الحديث عن الجانب التركيبي للاستعارة أن نقدم ملاحظة تتعلق بجانبها الصرفي. بالرغم من أن هذه الملاحظة تبدو ضئيلة الأهمية إلا أن دلالتها النظرية عند الجرجاني غاية في الأهمية يقول عبد القاهر:

«اعلم أن كل لفظة دخلتها الاستعارة المفيدة فإنها لا تخلو من أن تكون اسماً أو فعلاً»[2].

إن هذا يعني أن الجرجاني يعزل الأسماء والأفعال عن غيرها كالحروف والأدوات

(1) **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** (p. 353).

(2) الأسرار ص 42 .

ولعله بهذا يقصد إلى أن الكلمة التي يمكن أن تتعرض للاستعمال الاستعـاري هي تلك التي تدل على معنى مفهومي وليس تلك التي يقتصر دورها على الربط بين الكلمات في الجملة، ولهذا يمكن أن نفهم أن البلاغيين المتأخرين سلكوا طريقاً لم يسلكها الجرجاني عندما أدخلوا التجوز في الحروف ضمن الاستعارة التبعية، إذ كيف يمكن أن نتصور معنى للحرف «في» مثلما نفترض معنى لكلمة «أسد» ثم كيف يمكن أن نقول بأن «في» تتوفر على صفة مهيمنة يمكن أن يجمعها بشيء آخر. ثم كيف يمكن أن نقول بأن «في» تتوفر على صفة مهيمنة وأخرى غير مهيمنة ثم نستخدمها استخداماً استعارياً انطلاقاً من المعنى المهيمن. ثم إذا كنا نستبدل ونؤول كلمة أسد ضمن سياق باعتبارها استعارة فهل يمكن هذا مع الحروف والأدوات، إن هذا صعب التصور.

ومن زاوية أخرى، فإننا عندما نستعمل مصطلح «صورة شعرية» لا نقصد من ورائه إلى مجرد الانتقال من معنى إلى معنى المعنى بل نشترط في المعنى الأول أن يكون شيئاً محسوساً. فعندما تقول «رأيت شمساً» قاصداً إلى إنسان يتهلل، فمن الضروري استحضار صورة الشمس مع المعنى الأول قبل الانتقال إلى المعنى الثاني، ولا تكون هذه الصورة البصرية أو الحسية على الأقل صورة شعرية إلا بافتراض معنى آخر وراءها نفترضه هو المحتوى المقصود من طرف المتكلم. فهل يمكن أن يحصل هذا مع الحروف والأدوات التي أصر المتأخرون على ادراجها ضمن الاستعارة. وهل يمكن بعد هذا أن نأخذ مأخذ الجد ما قاله الجرجاني سابقاً بصدد استعارة معقول لمعقول. إن التعبير التصويري بديل للتعبير المفهومي. إن التعبير التصويري محاولة لأجـل العودة بالتعبير إلى الأصل حيث كانت اللغة تتكون من كلمات لها احالات على الملموسات لا المجردات. وهذا لا يتوفر مع «المجاز» المتمثل في الحروف والأدوات.

هذا الحرص على «التصوير» هو الذي جعل جان كوهين Jean Cohen يقول:

«إن المجاز محسوس أي أنه يكون «صورة»، إنه يجعلنا نشاهد بينما المعنى الحقيقي يجعلنا «نفكر» [. . .] إن الكلمات التي كانت تحيل، في بدائيتها، على المحسوس تتطور عادة نحو التجريد. أما لغة البلاغة فإنها عودة إلى المنابع»[1].

ويؤكد جان مولينو الشيء نفسه في قوله:

«إن الاستعارة لا تستهدف الكشف عن أوجه الشبه والاختلاف بين كيانين،

(1) «Théorie de la figure» in **sémantique de la poésie,** ed. seuil paris 1979 (p. 124).

وتغيير معرفتنا للعالم وحسب، إنما ينبغي لها استحضار المرئي، إن جميع المنظرين وكل الشعراء، مهما اختلفت تصوراتهم للاستعارة مجمعون على هذه النقطة، ينبغي للاستعارة أن تجعلنا نشاهد»[1].

هكذا فإذا كان الجرجاني مصيباً في قصره الاستعارة على الأسماء والأفعال فلأن هذه هي التي يمكن معها تحقيق الصورة بالمعنى المشار إليه.

بعد هذا يذهب الجرجاني إلى أن للاسم استعمالين استعاريين.

«أحدهما أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه وتجعله متناولاً له تناول الصفة مثلاً للموصوف وذلك قولك «رأيت أسداً» وأنت تعني رجلاً شجاعاً «وعنّت لنا ظبية» وأنت تعني امرأة.

[. . . .] فالاسم في هذا كله كما تراه متناول شيئاً معلوماً يمكن أن ينص عليه فيقال انه عني بالاسم وكني به عنه ونقل عن مسماه الأصلي فجُعِل اسماً له على سبيل الاعارة والمبالغة في التشبيه»[2].

إن الجرجاني عندما يتحدث هنا عن «شيء آخر ثابت معلوم لا يقصد إلى أكثر من معنى معلوم ثابت متجسد في لفظة أو كلمة. وهذا الشيء ليس من الضروري أن يكون محسوساً بل إنه قد يكون مجرداً. والأمثلة المقدمة تؤكد هذا. إن صاحب الأسرار يقدم صوراً تجمع بين استعارة محسوس لمحسوس واستعارة محسوس لمعقول. كما نلاحظ في «أبديت نوراً» ومثل هذه الاستعارة هي التي نجد المتأخرين يُصَنفُونَهَا ضمن الاستعارة التصريحية وذلك لذكر المشبه به، ويصنفونها ضمن التحقيقية لأن المشبه به يمكن أن يُنَصَّ عليه حساً أو عقلاً.

باختصار نقول: إننا، هنا، أمام استعمال كلمة مكان كلمة أخرى أو معنى محل معنى آخر أو شيء بدل شيء آخر، وكل هذه تعابير تشير إلى الواقعة اللغوية نفسها أي الاستعارة التصريحية.

النوع الثاني من استعارة الاسم يحدده الجرجاني بقوله:

«والثاني أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه

---

(1) Jean Molino et alü. «Présentation: problémes de la métaphore» in Langages n. 54 (p. 35).

(2) الأسرار ص 42.

فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منه به ومثاله قول لبيد (من الكامل):

وغـداةِ ريـحٍ قـد كشَفتُ وقـرَّةٍ إذ أصبحتْ بيَـدِ الشَمالِ زِمَـامُها

وذلك أنه جعل للشمال يداً ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تُجرى اليد عليه، كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك «انبرى لي أسد يزأر» وسللت سيفاً على العدو لا يُفل...»[1].

لا يكتفي الجرجاني بالتأكيد أن هذه الاستعارة لا تشير إلى شيء كما تشير الاستعارة في المثال: «عنت لنا ظبية» بل إنه يحاول ضبط هذه العلاقة الاستعارية ومكمن المشابهة. لأن هذه لا يمكن الوقوف عليها بالعفوية والسهولة نفسها المتحققة مع النوع الأول. يقول عبدالقاهر:

«وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه ستراً، وتُعمل تأمُّلاً وفكراً، وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الأول كقولك: إذ أصبحت الشمال ولها في قوة تأثيرها في الغداة شبهَ المالك تصريف الشيء بيده، واجراءه على موافقته، وجذبه نحو الجهة التي تقتضيها طبيعته، وتنحوها إرادته» فأنت كما ترى تجد الشبه المنتزع ههنا ـ إذا رجعت إلى الحقيقة ووضعت الاسم المستعار في موضعه الأصلي ـ لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف إليه، ألا ترى أنك لم ترد أن تجعل الشمال كاليد ومشبهة باليد كما جعلت الرجل كالأسد ومشبهاً بالأسد، ولكنك أردت أن تجعل الشمال كذي اليد من الأحياء، فأنت تجعل في هذا الضرب المستعار له ـ وهو نحو الشمال ـ ذا شيء وغرضك أن تثبت له حكم من يكون له ذلك الشيء في فعل أو غيره لا نفس ذلك الشيء فاعرفه»[2].

لقد أثارت هذه الاستعارة الكثير من النقاش منذ أرسطو إلى اليوم والجدير بالذكر والملاحظة أن حديث أرسطو عن هذا النوع من الاستعارة قد جاء مقتضباً وقدم أمثلة متنوعة يصعب أن ندرجها ضمن الأمثلة التي يقدمها الجرجاني هنا. يقول أرسطو:

«والاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فأما أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريق المناسبة»[3].

---

(1) الأسرار ص 42 - 43.

(2) الأسرار ص 44 - 45.

(3) أرسطو في الشعر. تر. شكري محمد عياد. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967 ص 116.

ومن الأمثلة التي يقدمها أرسطو على هذا النوع الأخير أي ما ينقل بطريق المناسبة: «شيخوخة النهار»[1] و «مساء العمر»[1].

إن أرسطو يميز، وهو يتناول بالوصف هذه الأمثلة، بين أربعة أشياء: الأول هو النهار، والثاني هو المساء، والثالث هو العمر والرابع هو الشيخوخة فعلاقة المساء بالنهار هي كعلاقة العمر بالشيخوخة ولهذا فنسبة «الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار»[1] وهذا ما يبرر استعارة من قبيل «المساء شيخوخة النهار»[1] و «الشيخوخة مساء العمر»[1] وإذا حاولنا صياغة صورية وجدنا:

$$\frac{\text{النهار}}{\text{المساء}} = \frac{\text{الحياة}}{\text{الشيخوخة}}$$

وهكذا يمكن استعمال المساء مجازاً بدل الشيخوخة أو العكس، بحيث ينتج عن هذا مساء الحياة ـ شيخوخة النهار. ويدخل أرسطو في الاطار نفسه الاستعارتين التاليتين. «درع ديونيسوس» و «كأس آرس»[2]. إذ ان علاقة ديونيسوس بالكأس هي كعلاقة آرس بالدرع. أي أننا إذا حاولنا صياغة رياضية نجد.

$$\frac{\text{ديونيسوس}}{\text{الكأس}} = \frac{\text{آرس}}{\text{الدرع}}$$

بعد هذا، هل يمكن أن نعتبر استعارة الجرجاني في البيت:

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

من قبيل الاستعارة التي يتحدث عنها أرسطو؟

صحيح أننا نستطيع أن نجد عند الجرجاني تمييزاً بين أربعة أشياء إلا أننا في الوقت الذي نجد ثلاثة منها متحققة كأشياء ملموسة أو مجردة فإننا نجد عنصراً لا يتحقق لا حساً ولا عقلاً، ولهذا فإذا حاولنا صياغة رياضية لمثال الجرجاني يمكن تصويره بهذا الشكل:

$$\frac{\text{الإنسان}}{\text{اليد}} = \frac{\text{الشمال}}{\text{؟}}$$

---

(1) في الشعر ص 118.

(2) في الشعر ص 118.

أي أننا في مجال الجرجاني لا نجد لدى الشمال أي شيء يمكن أن يقابل اليد، وما دمنـا نضع «اليد» في موضع فارغ فإننا نعتبر هذا من قبيل التخييل، وهذا معنى قول الجرجاني:

«أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال هو المراد بالاسم...»[1].

إن هذا يظهر أن هذا الجنس من الاستعارة عند الجرجاني يختلف عن الأمثلة التي يسوقها أرسطو ويوضح أن نقد أحمد جابر عصفور للجرجاني انطلاقاً من أرسطو عمل لا مبرر له. يقول صاحب «الصورة الفنية»:

«ومن البديهي أن إدراك الاستعارة المكنية يمكن أن يتم بطرائق أيسر بكثير، من كل هذا التعمل، ولكن عبد القاهر الأشعري الذي نضج فكرياً في رحاب المتكلمين من المعتزلة والأشاعرة يفر دائماً من فكرة التشخيص، ويحاول باستمرار أن يجرد الاستعارات من صفاتها الحية ويختزلها في مجموعة من العلاقات المجردة التي تنفي عن الاستعارات حيويتها، وتردها إلى ما يشبه أن تكون مجموعة من المعادلات الجبرية أو الأقيسة المنطقية التي تتوقف صحتها على صحة ترتيب مقدماتها»[2].

والواقع أن كل النصوص المتقدمة توضح أن الجرجاني يذهب بالتشخيص مذهباً يتخطى به أرسطو إذ انه يقدم (أي الجرجاني) أمثلة يثبت فيها أعضاء إنسانية لكائنات مجردة أي أن حظ أمثلة الجرجاني من التشخيص أوفر من حظ أمثلة المعلم الأول. ألم يقل الجرجاني:

«ولكنك أردت أن تجعل الشمال كذي اليد من الأحياء»[3].

إن هذا القول يؤكد التشخيص بشكل صريح، وعلى عكس الجرجاني ما نراه عند أرسطو أو عند شراحه على أقل تقدير، فهذا جان مولينو يصف الاستعارة عن طريق المناسبة (الواردة عند أرسطو) بأنها تقوم ليس على «علاقة بين أطراف ولكن على علاقة العلاقات، مثال..

$\frac{أ}{ب} = \frac{جـ}{د}$ أو ع 1[4] تشبه ع 2»[5].

(1) الأسرار ص 42.
(2) الصورة الفنية ص 292.
(3) الأسرار ص 45.
(4) إن ع ترمز إلى علاقة.
(5) Introduction à l'analyse linquistique de la poésie (p. 155).

فأين هو تجريد الجرجاني من تجريد الشراح الأرسطيين؟ فهل يمكن أن يكون أرسطو أو شراحه أشاعرة؟!

انطلاقاً مما سبق، طرح الجرجاني المشاكل المتعلقة بالاستعارة التصريحية والتحقيقية والتخييلية والمكنية في إطار استعارة الاسم. وينتقل الجرجاني بعد هذا إلى الحديث عن الاستعارة في الفعل، وقد حاول تعريفها بمقارنتها باستعارة الاسم. يقول:

«وَإِذْ قَدْ تقرر أمر الاسم في كون استعارته على هذين القسمين فمن حقنا أن ننظر في الفعل هل يحتمل هذا الانقسام. والذي يجب العمل عليه أن الفعل لا يتصور فيه أن يتناول ذات شيء كما يتصور في الاسم ولكن شأن الفعل أن يثبت المعنى الذي اشتق منه للشيء في الزمان الذي تدل صيغته عليه، فإذا قلت: «ضرب زيد» أثبت الضرب لزيد في زمان ماض، وإذا كان كذلك فإذا استعير الفعل لما ليس له في الأصل فإنه يثبت باستعارته له وصفاً هو شبيه بالمعنى الذي ذلك الفعل مشتق منه»[1].

يتضمن هذا النص تمييزاً نحوياً بين الاسم والفعل، فالفعل عنده لا يدل على شيء كما هو الأمر مع الاسم. إنه، أي الفعل، يثبت للشيء أو يسند إليه المعنى الذي اشتق منه في الزمان الذي تحدده الصيغة هذا يعني أن الجرجاني قد ميز في الفعل بين معنيين. الأول معجمي أي المفهوم وهذا يتجسد في المصدر. والمعنى النحوي أو الصرفي وذلك يتجسد في الصيغة الصرفية، ففي ضرب مثلاً نميز بين المعنى المعجمي المجرد من كل الزوائد والمعاني الصرفية كالزمان (أي الماضي والحاضر والاستقبال) والفاعلية أو المفعولية... وهكذا فإن الاستعارة لا تنال هذه المعاني الصرفية بل تنال وتمس المعنى المعجمي، وهذا المعنى المعجمي الذي ينتسب إليه الفعل إذا مسته الاستعارية فإننا لا نتصوره مجرداً عن كل ذات. إننا لا نتصور تلك الاستعارة إلا وهي تمس أيضاً الذات. فإذا قال المتنبي:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي ... إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً[2]

أدركنا أن الاستعارة متحققة في «منشداً» ولكن الحقيقة أن الاستعارية لم تمس إلا مفهوم الانشاد أي المصدر «انشاد» أما الفاعلية التي تحققت بتحويل انشاد إلى منشد فلا أثر للاستعارة عليها. وحتى عندما نؤول الاستعارة فإننا نحتفظ على المعنى الصرفي ولا نغيره. ونلاحظ من زاوية أخرى أن مفهوم الانشاد ليس كياناً مستقلاً عن الذات أو الشيء، إن

---

(1) الأسرار ص 48 .

(2) عبد الرحمن البرقوقي. شرح ديوان المتنبي. الناشر دار الكتاب العربي. بيروت 1980 ج 2 ص 14 .

الانشاد هو دائماً إنشاد شخص ما. أي أن الاستعارية هنا «منشداً» تتضمن الاثبات أو الاسناد، أي أن حضور الذات المنشدة تستحضر حتماً طالما أن الفعل هو لفاعل ما. لذا يجوز القول مع الجرجاني بأن الاستعارة في الفعل أقل استقلالية من استعارة الاسم.

وبعد وصف استعارة الفعل، يقدم الجرجاني وصفاً للاستعارة التبعية من زاوية تحققها في علاقتها مع الكلمة المجاورة، والتي تتخذ عماداً لتأويلها. إن هناك انتقالاً من المحور الاستبدالي axe paradigmatique والدلالي إلى المحور السياقي axe syntagmatique ففي هذا المستوى الثاني كان ينظر إلى الاستعارة باعتبار مكانها داخل السلسلة الكلامية في علاقتها مع كلمات أخرى، تشغل حيزاً في السلسلة نفسها، وصاحب الأسرار يثير هذه المسألة في أكثر من مناسبة. إنه يحاول، عندما يدرس النظم، أن يظهر أن هذا هو الذي يكسب الاستعارة جمالاً ما، تفقده إذا تغير هذا النظم أو عبث به. كما تعرض لهذه العلاقة أيضاً عندما أثار الانتباه إلى القرينة اللفظية وهذه ليست أكثر من كلمة أو كلمات تشغل حيزاً داخل السلسلة الكلامية حيث تمثُل الاستعارة.

هذه العلاقة الثانية هي التي سنتوقف عندها إلا أننا لن نكتفي بوصف القرينة بمفاهيم عامة. وإنما سنقف مع الجرجاني على وصفها وفق مقولات نحوية، وفي هذه الحالة لن نتحدث عن علاقة سياقية وحسب بل سنتحدث عن علاقة تركيبية.

إن هذا المستوى هو الأقل استثماراً في البلاغة القديمة وفي أغلب دراسات المعاصرين، وقد تكون طبيعة الصورة نفسها وراء هذا التغافل للتركيب. إن الصفة المميزة لها هي التجوز الدلالي أما التركيب فهو مشترك بينها وبين غيرها من الكلام العادي، فالصورة أول ما ندركها تشغلنا وتستقطب اهتمامنا بذلك التجوز الدلالي الذي لا نعثر عليه بالكم والكيف نفسه في الكلام العادي أما التركيب فليس خاصاً بالاستعارة إن الهياكل التركيبية نفسها تتحقق معها ومع الكلام العادي، وبالرغم من ذلك فالجرجاني خص هذا الجانب بملاحظات جد مهمة ولعل أحسن وأعمق النصوص التي تشهد على هذا النحو من الوصف النص الآتي. يقول عبدالقاهر:

«ومما تجب مراعاته أن الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رفع به ومثاله ما مضى [يقصد المثال: نطقتِ الحالُ] ويكون مرة أخرى استعارة من جهة مفعوله وذلك نحو قول ابن المعتز (من المديد):

جُمِعَ الحقُّ لنا في إمامٍ   قَتَلَ البُخْلَ وأحيى السماحا

«فقتل» و«أحيى» إنما صارا مستعارين بأن عديا إلى البخل والسماح، ولو قال

«قتل الأعداء وأحيى» لم يكن «قتل» الاستعارة بوجه ولم يكن «أحيى» استعارة على هذا الوجه، وكذا قوله (من الطويل) وأقرِي الهمومَ الطارقاتِ حَزامةً.

هو استعارة من جهة المفعولين جميعاً فأما من جهة الفاعل فهو محتمل للحقيقة وذلك أن تقول: «أقري الأضياف النازلين اللحم العبيط. ومثله قوله (من الطويل).

قَرَى الهمَّ إذا ضاف الزِّماعَ.

وقد يكون الذي يعطيه حكم الاستعارة أحد المفعولين دون الآخر كقوله (من البسيط).

«نَقْريهم لَهْذَمِيَّاتٍ نَقُدُّ بها ما كان خاط عليهم كل زرَّادِ»[1].

إن الاستعارة المتحققة في الفعل قد تكون قرينتها فاعلاً أو مفعولاً به أو مفعولين أو أحد المفعولين، ويجب التوضيح هنا بأن القرينة عندما تكون مفعولاً فإن الفاعل قد تكون علاقته بالاستعارة علاقة منسجمة دلالياً كما نلاحظ في المثال «اقري الهموم» إذ ان الفاعل لا يمثل قاعدة لاثبات استعارية أقري وكذلك الأمر في مثال: «نقريهم لهذميات» فالذي يثبت استعارية «نقري» ليس الضمير «هم» المفعول الأول بل المفعول الثاني لهذميات إذ ان هذا هو الذي يدخل في علاقة سلب مع «نَقْرِي».

لم تكن الاستعارة التبعية وحدها ما حظي عند الجرجاني بهذا الوصف التركيبي إن الاستعارة التصريحية حظيت بمثل هذا الوصف يقول عبد القاهر:

«الاستعارة من شأنها أن تسقط ذكر المشبه من البين وتطرحه وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به، كما مضى من قولك «رأيت أسداً» تريد «رجلاً شجاعاً» [. . .] فاسم الذي هو المشبه غير مذكور بوجه من الوجوه كما ترى، وقد نقلت الحديث إلى اسم المشبه به لقصدك أن تبالغ، فتضع اللفظ بحيث يخيل أن معك الأسد نفسه والبحر والنور كي تقوي أمر المشابهة وتشدده، ويكون لها هذا الصنيع حيث يقع الاسم المستعار فاعلاً أو مفعولاً أو مجروراً بحرف الجر أو مضافاً إليه، فالفاعل كقولك «بدا لي أسد وانبري لي ليث» «وبدا نور» «وظهرت شمس ساطعة» «وفاض لي بالمواهب بحر» كقوله (من الطويل).

وفي الجيرة الغادين من بطن وَجْرَةٍ غـزالُ كَحِيلُ المُقلتين ربيبُ

---

(1) الأسرار ص 50 - 51.

والمفعول كما ذكرت من قولك «رأيت أسداً» والمجرور نحو قولك «لا عار إن فرَّ من أسد يزأر» والمضاف إليه كقوله (من الكامل):

يا بن الكواكب من أَئِمَّة هاشمٍ والرُجَّحِ الأحساب والأحلامِ[1]

نكتفِي بهذا القدر من الأمثلة فغايتنا ليست استقصاء كل نص الجرجاني بل غايتنا مجرد تقديم صورة عامة عن عمله في الأسرار.

4 - الوصف التداولي للاستعارة:

كل هذه الأوصاف السالفة سواء منها الدلالية أو الصرفية أو التركيبية تعتبر من طبيعة لغوية خالصة إلا أن الجرجاني لم يقف عند هذه الحدود اللغوية إنه يقدم في بعض الأحيان أوصافاً لا تنطلق من اللغة وإنما تنطلق من ذات المبدع حيناً ومن ذات المتلقي طوراً آخر وقد ينطلق من المقام.

والواضح أن حظ الاستعارة من هذه الأوصاف قليل إذا قورن بحظ التشبيه والتمثيل. ولن نستحضر هنا إلا نصَّين يتعلقان بوصف التمثيل من زاوية المبدع ومن زاوية المتلقي، وننتقل بعد هذا إلى الاستعارة التمثيلية حسب تسمية المتأخرين.

بدءاً نقدم مثالاً عن التشبيه التمثيلي. يقول الشاعر:

فأصبحتُ من ليلى الغداةَ كقابضٍ على الماء خانته فروجُ الأصابعِ[2]

إن المشبه به هنا منتزع من عدة أمور، إننا نتوفر على الماء والشخص واليد التي تحاول عبثاً الإمساك بالمياه، والمشابهة ليست متحققة في هذه الأشياء باعتبارها حسية إننا نضطر، لأجل فهم المعنى، إلى التقاط الصورة كاملة وتأويلها بشيء معنوي نفسي يمثل حال اليأس من الحبيبة. وقد أفرد الجرجاني للتمثيل منزلة خاصة في الأسرار وأكثر من وصفه من زاوية المتلقي ومن زاوية المبدع، يقول متحدثاً عن الزاوية الأولى:

«إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد.

ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة

(1) الأسرار ص 223 - 224.
(2) الأسرار ص 110.

الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فَكَانَ موقعه من النفس أجد وألطف، وكانت به أضن وأشغف»[1] .

كما أن الجرجاني يؤكد ويثبت الموقف الانفعالي الذي يبديه المتلقي وهو يستأثر بالمعنى. ويميز من موقع التلقي بين المعاني فمنها ما يكون أهْلا لهذا التعب ومنها ما لا تستحقه.

«هذا وإنما يزيد الطلب فرحاً بالمعنى وأنساً به وسروراً بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلاً، فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز فالأمر بالضد مما بدأت به» [2] .

بمعنى أن المعنى الذي نتعب لأجله ينبغي أن يكون ذا قيمة حتى لا يكون تعبنا عبثاً، وحتى لا نتعب لأجل لا شيء. ومن طبيعة الحال فإن هذا لا يعني أن التعقيد هدف في حد ذاته. فالجرجاني لا ينسى في أية لحظة أهمية المعنى الذي يراد ايصاله، هذا المعنى الذي يحرص عليه حرصاً شديداً بتعهده والعناية به. أي أن عملية التأويل يجب أن تكون منقادة أمام جهد المتلقي. إن هذه الثخانة لا يجب أن تقف حجر عثرة في وجه المتلقي وإلا تمت التضحية بالمعنى وخرج مشوهاً ممسوخاً يقول عبد القاهر:

«وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله وكَدَّكَ بسوء الدلالة وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملس، بل خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك وإذا خرج، خرج مشوه الصورة ناقص الحسن»[3] .

إن هذا المجهود المطلوب من المتلقي يقابله المجهود نفسه من طرف المبدع، إن هذا قد ترفع عن تمكيننا المعنى غفلاً ساذجاً كما تسامى عن حِسيَّة الأشياء ودلالاتها وإيحاءاتها المباشرة. إن العلاقة التي يقيمها المبدع بين الأشياء تتدخل فيها الطاقة الخلاقة للشاعر، تلك الطاقة التي ترغم الأشياء على أن تقول ما لا تبوح به في واقعيتها فكأن الشاعر يعتصر المعنى اعتصاراً من مادة الأشياء، ويأخذ المعنى من أشياء تبدو بعيدة عنه. وهذا معنى قول الجرجاني:

«ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للممثل، ولم تتصادف هذه الأشياء

---

(1) الأسرار ص 126 .
(2) الأسرار ص 130 .
(3) الأسرار، ص 129 - 130 .

المتعادية على حكم المشبه، إلا لأنه لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن بما تنال الرؤية بل بما تعلق الروية، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة»[1] .

لقد ورد الوصف المقامي للاستعارة عند الجرجاني في مواطن متعددة من كتابه «أسرار البلاغة» ولم تكن الاستعارة التمثيلية «أو التمثيل» كما سماها إلا واحدة من المناسبات التي استثمر معها الامكانيات المقامية، لقد ميزها عن التمثيل الذي اعتبره تشبيهاً. هذا على الرغم من أنه كان متردداً في وصفها بالاستعارية، يقول عبد القاهر:

«اعلم أنك تجد الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقع الذي يقتضي كونه مستعاراً ثم لا يكون مستعاراً، وذلك لأن التشبيه المقصود منوط به مع غيره وليس له شبه ينفرد به على ما قدمت لك من أن الشبه يجيء منتزعاً من مجموع جملة من الكلام»[2] .

يشير الجرجاني في هذا النص إلى طبيعة المثل. ومن السمات التي تميزه أن الشبه لا ينصرف إلى كلمة مفردة بل إلى مركب من مجموع كلمات. وما دام الأمر يتعلق بمركب فإننا لا نستطيع القول بأن هناك كلمة مستعارة، ويميزه أيضاً عدم ذكر المشبه والأداة ولهذا يقتضي كونه مستعاراً، وعبارة الجرجاني هنا لا تخلو من التباس، ولقد أوضح في دلائل الاعجاز عندما وصف «التمثيل» بالاستعارية والمجازية:

«وأما التمثيل الذي يكون مجازاً لمجيئك به على حد الاستعارة فمثاله قولك للرجل يتردد في الشيء بين فعله وتركه: «أراك تقدم رجلًا وتؤخر أخرى» فالأصل في هذا: أراك في ترددك كمن يقدم رجلًا ويؤخر أخرى ثم اختصر الكلام، وجعل كأنه يقدم الرِّجل ويؤخرها على الحقيقة، كما كان الأصل في قولك: «رأيت أسداً»، رأيت رجلًا كالأسد ثم جعل كأنه الأسد على الحقيقة»[3] .

هذا النص يوضح بجلاء أن هذه الأداة، استعارة مركبة تتخطى اللفظة الواحدة إلى الجملة، كما يتضح من خلال المثال «أراك تقدم رجلًا وتؤخر أخرى»، كيف أننا حذفنا منه الأداة «الكاف» والمشبه وهو ترددك «مقتصرين على المشبه به. ولأمر ما اعتبر السكاكي هذا

---

(1) **الأسرار** ص 138 .
(2) **الأسرار** ص 237 .
(3) **الدلائل** ص 68 - 69 .

المثال من قبيل «التمثيل على سبيل الاستعارة»[1] وهي داخلة عنده ضمن الاستعارة المصرح بها أي التصريحية، وهذا يعني أن المثل يكون دائماً استعارة تصريحية مركبة.

يشير الجرجاني في الدلائل إلى صفة أخرى تميز المثل، هذه الصفة هي اعتماد المثل على قرينة مقامية أو حالية، وبسبب هذا نجده يقارن «المثل» السابق بالاستعارة «رأيت أسداً» لأننا بالاقتصار على هذه الجملة الأخيرة لا نستطيع الوقوف على استعارية أسد إلا بالعودة إلى المقام أي القرينة الحالية، وكذلك المثل «أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى» لا أتمكن من معنى التردد إلا بالخروج من النص إلى المقام. وبديهي أن المقام قد يثبت لي أن الكلام حقيقة وليس استعارة. إننا في المثل نكون أمام سلسلة كلامية منسجمة الأجزاء من حيث معانيها، إن حصر النظر في حدود النص قد يعمينا عن إدراك طابعها الاستعاري.

ومع هذا كله فإن هذه الصفات المميزة للمثل، بما في ذلك من مشابهة وتركيب ومقام، لا نعدمها في أنواع من الاستعارة كالترشيحية مثلاً، إذ إن هذه يمكن أن تستوعب كل هذه الصفات. فهل يجوز تبعاً لهذا أن نعتبر المثل نوعاً من الترشيح؟. الواقع أن هناك فرقاً بينهما. إن للمثل طبيعة «عرفية». إن الجماعة تعمد إلى الصيغة نفسها لاستعمالها في مقامات وأحوال متنوعة تجمعها ملامح يُتصور أن المثل يعبر عنها، أو أن المثل استعمل أصلاً لوصف مقام شبيه بالمقامات اللاحقة. أما الترشيح فإنه لا يكتسب هذا الطابع العرفي، ثم إنه في الغالب، يعتمد على قرائن لفظية لتأويله.

3 ـ الاستعارة بين المعاني العقلية والمعاني التخييلية:

إن ما يبرر الخوض في هذا الموضوع ضمن مبحث يحمل عنوان «الصورة الشعرية» هو كون الجرجاني تعرض لنوع من الاستعارات تحت عنوان المعاني التخييلية. المعاني التخييلية. هذه الاستعارة هي التي سماها القدماء الاستعارة الترشيحية. وقبل البدء في تحليلها ينبغي البدء بمفهوم المعاني العقلية، يقول عبد القاهر.

«ويجب أن نتكلم أولاً على المعاني. وهي تنقسم أولاً قسمين: عقلي وتخييلي. وكل واحد منهما يتنوع. فالذي هو العقلي على أنواع: أولها عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة، والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي يثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعاً من أحاديث

(1) أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي. مفتاح العلوم. تح. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية. بيروت 1983 ص 376.

النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة رضي الله عنهم ومنقولاً من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، أو ترى له أصلاً في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء»[1] .

ومن بين الأمثلة التي يقدمها الجرجاني على المعاني العقلية نجد بيت ابن الرومي الآتي:

وما الحسَبُ الموروثُ لا درّ درُّه ... بمحتَسَبٍ إلا بآخَرَ مكتَسَبْ[2]

وكل الأمثلة الأخرى المستشهد بها باعتبارها حاملة لمعانٍ عقلية تتخذ مادتها الدلالية أو المعنوية من مجال «أخلاقي» واضح. إنها تلح في عمومها على الشرف كما يتصوره المجتمع، كما أن هذه الأمثلة تمتاز بنوع من التعبير يكاد يتجرد كلية من الوسائل التصويرية. ويمكن التثبت من هذا الكلام من خلال المثال الآتي الذي يندرج هو الآخر ضمن المعاني العقلية:

«الناس في صورة التشبيه أكفاءُ ... أبوهُمُ آدمُ والأُمُّ حواءُ
فإن يكن لهمُ في أصلهم شرفٌ ... يفاخرون به فالطينُ والماءُ
ما الفضل إلا لأهل العلم إنهمُ ... على الهُدَى لمن استهدَى أدِلَّاءُ
ووزنُ كل امرىء ما كان يُحسنه ... والجاهلون لأهل العلم أعداءُ»[3]

إن هذه المعاني العقلية لا يجب فهمها بأن لها علاقة بالعلم أو المنطق الخالص. إنها من طبيعة مغايرة، لأن المنطق والعلم لا يراعيان «الأخلاق» إيجاباً أو سلباً في آليتهما الفكرية. إن هذا الكلام نسعى من ورائه الى تحديد معنى «العقل» هنا. إنه عقل المجتمع بما في ذلك من قيم أخلاقية يراها ضامنة للاستمرار والحياة الكريمة.

إن الأمثلة المتقدمة عقلية بهذا المعنى أي باستجابتها لمثل «المجتمع» المهيمنة أو السائدة. واللافت للانتباه أن عبد القاهر يؤكد في عبارة مختصرة أن هذه المعاني العقلية ليست جوهر الشعر. يقول في التعليق على قول المتنبي:

«وكل امرىء يُولي الجميلَ محبَّبُ»[4] .

بأنه «صريح معنى ليس في الشعر في جوهره وذاته نصيب»[4] . وهذا يعني أن المعاني

---

(1) الأسرار ص 241 .
(2) نفسه ص 242 .
(3) نفسه ص 243 .
(4) الأسرار ص 244 .

العقلية لا تكسب الكلام صفة الشعرية، والجرجاني يضع حداً فاصلاً بين المعاني العقلية وبين ما يرتبط بالشعر كشعر.

أما المعاني التخييلية فإنها تسير في اتجاه مغاير للمعاني العقلية وهذا القسم التخييلي عند الجرجاني.

«لا يمكن أن يقال انه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريباً [. . .] فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق حتى أعطي شبهاً من الحق، وغشي رونقاً من الصدق، باحتجاج تمحل، وقياس تصنع فيه وتعمل. ومثاله قول أبي تمام (من الكامل):

«لا تُنكري عَطَلَ الكريم من الغِنى فالسيلُ حربٌ للمكان العالي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام، فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، إن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال»[1].

إننا نواجه في المثال الذي يسوقه الجرجاني ما يمكن تسميته «القياس الزائف» ليس فقط بمقارنته «بالقياس العلمي» ولكن أيضاً بالمقارنة مع «القياس الخطابي». إن اشتراك شيئين في صفة أو صفات لا يعني بالضرورة اشتراكهما في كل الصفات أو الأحكام، فإذا كان كل من الغنى والغيث يجمعهما النفع وحاجة الناس إليهما وجب من زاوية تخييلية أن يزل الغنى عن الكريم ما دام الغيث يزل عن الطود العظيم، وهذا ما يعنيه الجرجاني بقوله أيضاً:

«ومن ذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه، ومدحه أو ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة، وظواهر أمور لا تُصحح ما قصدوه من التهجين والتزيين على الحقيقة، كما تراه في باب الشيب والشباب، كقول البحتري (من الخفيف):

---

(1) نفسه ص 245 - 246.

وبيـاضُ البـازيّ أصـدق حُسْنـاً إن تـأمّلتَ من سواد الغُـرابِ»[1]

إن خطوات هذا القياس هي التالية: إذا كان بياض البازي أحسن من سواد الغراب وجب بالقياس على هذا أن يكون بياض الشيب أفضل من سواد الشعرَ الدال على الشباب، وهذا واضح الزيف. فنحن لا نذم في الشيب مجرد اللون...

واللافت للنظر، هنا أيضاً، أن الجرجاني يجعل من هذه الأقيسة التخييلية عمدة الشعر والخطابة. وهذا تأكيد لموقفه السابق حيث جعل المعاني العقلية مادة لا علاقة لها بجوهر الشعر، يقول في تأكيد أهمية التخييل:

«وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علة لحكم يريدونه وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول، ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية بل تسلم مقدمته التي اعتمدها [بلا][2] بينة كتسليمنا إن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه وتناسينا سائر المعاني التي لها كُره ومن أجلها عِيبَ»[3].

وبطبيعة الحال فإن الجرجاني لا يجعل المعاني التخييلية، عندما يقارنها بالمعاني العقلية، مرادفة «للمعاني الكاذبة». يبدو من خلال كلامه أن التخييل يجب أن يفهم باعتباره يشغل منزلة غير منزلة الكذب. إن هذا الأخير يبقى شيئاً مستهجناً مرذولاً في الشعر، وهذا ما دفع بصاحب الأسرار إلى تأويل قول البحتري:

«كـلفتـمـونـا حـدود مـنـطقـكـم في الشعر يكفي عن صدقه كذبه»[4]

بقوله: «أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، ويلجىء إلى موجبه (مع أن الشعر يكفي فيه التخييل، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل)[5] ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد وإياه عمد، إذ يبعد أن يريد

---

(1) الأسرار ص 246 - 247.

(2) في النص الذي حققه المراغي نجد بدل هذا ما يلي: «بل تسلم مقدمته التي اعتمدها ببينة، كتسليمنا إن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه...» ص 306.

(3) الأسرار. ص 248 - 249.

(4) الأسرار تح. المراغي، ص 306.

(5) هذا الكلام الموضوع بين هلالين في تحقيق المراغي ص 307 لا وجود له في تحقيق هـ. ريتر. أنظر ص 249.

بالكذب إعطاء الممدوح حظاً من الفضل والسؤدد ليس له ويبلغه بالصفة حظاً من التعظيم يجاوز به من الاكثار محله لأن هذا الكذب لا يبين بالحجج المنطقية، والقوانين العقلية وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وصف به، والكشف عن قدره وخسته، ورفعته أو ضعته، ومعرفة محلة ومرتبته»[1] .

إن هذا النص يكشف عن فهم الجرجاني للتخييل الذي يتميز عن المعاني العقلية كما يتميز أيضاً عن الكذب، إن هذا الأخير لا نستطيع الكشف عنه ـ في نظر الجرجاني ـ إلا بالعودة إلى الحال أو المقام. ولا يمكن ضبطه بالاعتماد على الحجج المنطقية والقوانين العقلية وحسب وإذا جاز أن نميز درجات في الكذب فإننا نجعل التخييل «كذباً» نكشف عنه اعتماداً على النص أو على مجرد خبراتنا المتراكمة في أذهاننا، إن هذا «كذب أوضح من أن يُحتاج معه إلى العودة إلى المقام لإثباته، وطالما أن «كذباً» من هذا النوع (أي التخييل) لا ينطلي على المتلقي كما لا ينطلي عليه المقصود من ورائه ولا الوظيفة التي يضطلع بها فإنه يبقى مقبولاً بل مطلوباً لأجل اكتساب النص جمالاً لا يمكن اكتسابه دونه. ولهذا يصف الجرجاني المعاني المجردة من التخييل الصادقة في وصف الأشياء بأنها من قبيل «الحسناء العقيم، والشجرة الرائقة لا تمتع بجني كريم»[2]. أما المعاني التخييلية فإنها تجعل الشاعر «كالمغترف من عد لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي»[3].

بهذا العرض نكون قد وقفنا على الموقف الذي وضع فيه الجرجاني نفسه، إنه بقدر حرصه على التخييل فإنه حريص على الصدق، متنصل من الكذب المزيف للحقائق. هذه مهمة الشعر عنده: النقل الأمين للوقائع ولنظرة الناس العرفية إليها نقلاً يجعل هذه الأفكار تقدم في صورة تخييلية تكسبها جمالاً لم يكن لها في غير الشعر. وبهذا يكون الجرجاني يحمل الشعر رسالة في الوجود والحياة ولا يجعل منه مجرد أداة للمتعة، مجرد شكل يُتلذذ بمجرد التأمل فيه. إن الجرجاني يحاول مركباً صعباً هو التوفيق بين الشكل والمحتوى. وهذا الموقف شبيه إلى حد بعيد، بالموقف الذي اخذه من مادة المعنى الشريف. إن المعاني العقلية تتماثل مع المعاني الشريفة وبالقدر نفسه يقول إن التخييل يناظر التصوير أو التشكيل. إن هذين الأخيرين يتكفلان بمهمة تزيين المعنى. فإذا كنا وجدنا هناك تقديراً مفرطاً لمادة المعنى فإننا هنا أيضاً لا نعدم هذا الموقف المقدر «للمعاني العقلية».

(1) الأسرار ص 307 .
(2) الأسرار ص 251 .
(3) نفسه ص 251 .

إن الجرجاني في الحالين يريد أن يكون الطرفان ناضجين. إن التصوير لمعانٍ «شريفة»، والتخييل لمعانٍ صادقة يحظيان عند الجرجاني بالتقدير نفسه ويوضعان في المكانة نفسها. لقد كان الجرجاني يحاول التوفيق بين ما سمي في مرحلة معينة من تاريخ النقد الأدبي، بالشكل والمضمون. هذا الموقف يحاول التعامل بالمساواة مع وجهي النص الأدبي، وسبب هذا عائد إلى أن الجرجاني يؤمن بالوظيفة الاجتماعية للشعر ولا يعتبره مجرد حلية جمالية متسامية عن الاستخدام الاجتماعي.

وبالرغم من هذا فإن الجرجاني قد يتغاضى أحياناً «نادرة» عن هذه الوظيفة الاجتماعية لكي يسند إلى الأدب وظيفة جمالية خالصة كما نلاحظ في النص الآتي:

«. . . وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فَصُّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه»[1].

يتضح من الكلام السابق أن التخييل أمر مطلوب في كل ممارسة شعرية حسب تصور الجرجاني. والتخييل بالمعنى المحدد سابقاً ينبغي أن يشمل الاستعارة إذ إنها أداة تصويرية جمالية تغني المعنى المغفل كما إنها تفارق الكذب. ومع هذا فإن الجرجاني يحرمها من التخييل يقول:

«إن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلى اثبات معنى اللفظية المستعارة وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره. وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى كقوله عز وجل: ﴿واشتعل الرأس شيبا﴾ (4/19). ثم لا شبهة في أن ليس المعنى على اثبات الاشتغال ظاهرا وإنما المراد اثبات شبهه»[2].

يتجه هذا النص بالتخييل صوب الكذب المحض لكي يتطابق معه. ولهذا فالمقصود عنده اخراج الاستعارة من دائرته. وحجته إنها كثيرة الورود في القرآن الكريم، وإنها تثبت الشبه وليس معنى الكلمة المستعارة. والظاهر أن كل مجهود الجرجاني السابق لأجل نفي كل المعاني السلبية من مفهوم التخييل بجعله لا يتناقض مع الكذب، ويجعل الكذب، كما حصل مع بيت البحتري، تخييلاً فقط، قد أصبح هنا موضع شك وارتياب إذ انه بدأ يستعمل

(1) الدلائل ص 255.
(2) الأسرار ص 252.

بمعنى الكذب، لقد صعب على الجرجاني أن ينسب إلى القرآن التخييل على الرغم من محاولة تبرئته من الكذب، لقد سهل عليه هذا الأمر عندما كان يواجه نصوصاً بشرية أما عندما واجه القرآن فقد فزع من التخييل وتمثل الكذب أمامه. ولذلك جعل الاستعارة تتعارض مع التخييل لأنها ليست كذباً إنها تقبل التأويل بالشبيه، وبهذا نواجه تعريفاً آخر للتخييل لدى الجرجاني:

«وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى. . فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعي دعوى لها سنخ في العقل»[1] .

هكذا يتضح أن التخييل أصبح يترادف مع الكذب والادعاء والخداع. ومع أن الموقع الذي كان يشغله التخييل سابقاً، باعتباره أداة أدبية، قد أصبح الآن من حظ الاستعارة دونه، وهو أعيد إلى مرتبة الكذب، والاستعارة إذا شغلت موقع التخييل فلأنها بريئة من الكذب لأنها تدعي «دعوى لها سنخ في العقل»[1] .

ومع هذا يعود الجرجاني لكي يميز في التخييل بين المعتدل والمغرق. فما يرفضه هو الاغراق في التخييل المرادف للكذب والمتنافر مع الاستعارة. أما المعتدل فإنه لا يتناقض والاستعارة.

ينبغي أن نلاحظ أن لغة وموقف الجرجاني لا يخلوان من الاضطراب والحيرة، فيما يتعلق بموضوع التخييل. إنه بعد كل الذي تقدم يعود لكي يأخذ بالموقف الوسط المعتدل وينصح بضرورة الأخذ به ويتحقق ذلك:

«ما تركت المضايقة، وأخذ بالمسامحة، ونظر إلى الظاهر، ولم ينقر عن السرائر وهو النمط العدل والنمرقة الوسطى، وهو شيء تراه كثيراً بالآداب والحكم البريئة من الكذب»[2] .

عندما يصبح التخييل معتدلاً لا يعود الجرجاني محرجاً، ويصبح التخييل أهلاً لكي يستوعب الاستعارة الترشيحية والتشبيهات المسترسلة. يقول عبدالقاهر:

---

(1) الأسرار ص 253 .
(2) نفسه ص 253 - 254 .

«وهذا نوع آخر من التخييل وهو يرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه، وصرف النفس عن توهمه (. . .) بيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المقولة (. . .) ومثاله استعارتهم العلو لزيادة الرجل على غيره في الفضل والقدر والسلطان ثم وضعُهم الكلام وضعَ من يذكر علواً من طريق المكان. ألا ترى إلى قول أبي تمام (من المتقارب):

ويصعَد حتى يظُنَّ الجَهول بأنّ له حاجةً في السماءِ[1]

إن هذه ليست استعارة وحسب إنها من أقوى الاستعارات أي التي تصرف النفس عن التشبيه أو ما سمي عند المتأخرين الترشيح. هذه الأداة ليست خاصة بالاستعارة، إن التشبيه قد يعتمد هو الآخر هذه الأداة «الترشيحية» ومثال الجرجاني على هذا النوع قول ابن الرومي:

«خجِلتْ خدودُ الورد من تفضيله خَجَلاً تورُّدُها عليه شاهدُ
لم يَخْجَلِ الوردُ المورَّدُ لونُه إلا وناحلهُ الفضيلةَ عائدُ
للنرجس الفضلُ المبينُ وإن أَبى آبٍ وحادَ عن الطريقة حائدُ
فصل القضية إن هذا قائدُ زَهَرَ الرياضِ وأنَّ هذا طاردُ[2]

هكذا يصبح تشديد التشبيه والاستعارة مندرجين في إطار التخييل عندما يكون معتدلاً غير متطرف، والجرجاني يصر، رغم ذلك، على أن هذه الأدوات التعبيرية ليست من قبيل الكذب ولا ينبغي للشعر أن يعتمد الكذب، إن هذا يصبح معادلاً للتخييل المفرط. وبهذا المعنى رفض الجرجاني أن تُعتبر الاستعارة تخييلاً.

(1) الأسرار ص 279.
(2) نفسه ص 262 - 263.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية موضوعاً للتصنيف

1 ـ تقويم النقد العربي للسكاكي:

يقدم السكاكي في كتابه «مفتاح العلوم» فهماً متميزاً «للبيان» أي لأنواع الصور الشعرية المنضوية تحت هذا العلم. وعلى الرغم من تفرد صاحب المفتاح وسط البيانيين فإن الدارسين المحدثين، كثيراً ما اكتفوا بوصف مجهوده بالتعقيد، والجفاف، ومجافاة الأدب. يقول عبد العزيز عتيق متحدثاً عن مشروع السكاكي:

«وهو، في سبيل استنباط القواعد والقوانين، قد استخدم المنطق بأصوله، وألفاظه، وأسلوبه الجاف الذي لا يحوي أي جمال. ولا عجب في ذلك، فقد كان همه أن يقنن البلاغة ويقعدها كسائر العلوم الأخرى، وهذا أمر يستعان عليه بالمنطق»[1].

إنه لمن النادر أن نجد بين المحدثين من يتخذ موقفاً مغايراً لموقف عبد العزيز عتيق. إن جل الدارسين يرسمون له صورة المسؤول عن تجميد البلاغة. وليس أحمد المتوكل إلا أحد الاستثناءات القليلة التي نظرت إلى عمل السكاكي من زاوية ايجابية أو على الأقل موضوعية. يقول متحدثاً عن السكاكي، مقارناً بالجرجاني:

«وبصفة عامة، فإن قراءة العملين [يقصد «دلائل الاعجاز» و «مفتاح العلوم»] تترك انطباعاً واضحاً بأن السكاكي قد وصل إلى درجة من التنظير تتجاوز ما وصل إليه الجرجاني. لقد لاحظ ذلك بعض الشراح المعاصرين فاعتبروا ذلك نوعاً من الانحطاط، بدل أن يعتبروه تقدماً لنظرية البلاغة»[2].

لا يهمنا من هذه القولة ذلك التأكيد بأن السكاكي أقوى تنظيراً من الجرجاني. إن هذه

(1) عبدالعزيز عتيق. **علم البيان**. دار النهضة العربية. بيروت 1974 (ص 32).
(2) **La théorie de la signification.** publication de la faculté des lettres de Rabat. 1982. p. 47.

القولة لن نسلم بها إلا إذا اختزلناها إلى مجرد وضع للمصطلح وقدرة على التلخيص والتصنيف. أما الجانب الآخر من هذه القولة والذي يمثل رداً على النقاد المحدثين، في هجوماتهم الجائرة ضد السكاكي، فإنه شيء نسلم بصوابه وعلى هديه سنتناول السكاكي بالبحث والمناقشة. أي أننا سنحاول التعرف على المفاهيم العلمية التي يقوم عليها تنظير السكاكي للصورة الشعرية. والوقوف على مدى انسجام هذه النظرية ومدى ملاءمتها للموضوع الموصوف ويقتضي هذا المسلك، التوقف أمام الموضوع الذي يخوض فيه السكاكي، للتثبت من تميزه عن مواضيع العلوم الأخرى.

2 ـ موضوع علم البيان:

يحدد السكاكي موضوع علم البيان بقوله:

«والخوض فيه يستدعي تمهيد قاعدة وهي: أن محاولة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والنقصان بالدلالات الوضعية، غير ممكن»[1].

ويقول:

«وإذا عرفت أن ايراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية، وهي الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه، ظهر لك أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني»[2].

إن السكاكي يؤكد في النص الأول، بأن هناك طريقتين في التعبير عن فكرة ما.

الأولى: نستعمل معها الألفاظ بمعانيها الوضعية، وهنا نواجه بالفكرة المعبر عنها دون زيادة ودون نقصان في وضوح الدلالة. والثانية نستعمل معها الألفاظ ليس بمعانيها الوضعية ولكن بمعانيها العقلية. وهنا نجد الفكرة قد تكتسب الزيادة في الوضوح كما قد تكتسب النقصان، في هذا الوضوح. وإذا حاولنا ترجمة هذا الموقف والتمييز إلى لغة معاصرة نقول: أننا في الحالة الأولى نكون أمام دلالة عرفية dénotation وفي الحالة الثانية نكون أمام دلالة إيحائية connotation يقول تزفتان تودوروف:

«يوجد إذن في داخل النظام اللغوي نمطان من العلاقة يظهران للوهلة الأولى أن لهما شيئاً يجمعهما بالدلالة signification إلا أنه مع ذلك يتميز أحدهما عن الآخر،

---

(1) مفتاح العلوم/ 329.

(2) مفتاح العلوم/ 330.

إلى حد يستوجب أن نسمي كل واحد منهما باسم خاص. ونسم العلاقة بين الدال «النار» والمدلول «النار» الدلالة، signification والعلاقة بين المدلول «النار» والمدلول «الحب» الرمزية symbolisation. إن الصور المجازية les tropes تمثل نظاماً إشارياً رمزياً. لأنها تقدم صياغة مختلف العلاقات الممكنة من معنى إلى آخر. أو بتعبير أوضح من رامز إلى مرموز إليه. إن العلاقة الرمزية تكمن في الجمع الثابت لكيانين من الطبيعة نفسها وقد كان من الممكن أن يتواجدا مستقلين أحدهما عن الآخر»[1].

إن تزفتان تودوروف لا يقول شيئاً آخر إلا ما يقوله السكاكي في صياغة مختلفة. إنهما معاً يشيران إلى الدلالة الوضعية signification التي لا يريانها موضوع علم البيان. وهذه الدلالة لا يمكن أن تمثل تصويراً مجازياً. كما يشيران إلى المستوى الآخر الذي يسميه السكاكي الدلالة العقلية ويسميه تودوروف الرمزية symbolisation وهذا المستوى هو الذي تتحقق فيه كل أنواع المجاز وهو الذي يمثل موضوع علم البيان سواء عند السكاكي أم عند تزفتان تودوروف.

3 ـ المجاز وعلاقة الدال بالمدلول:

إذا كان المجاز هو استخدام لفظ بمعنى غير المعنى المتعارف عليه فما هي طبيعة العلاقة المتحققة بين طرفي الكلمة: الدليل والمدلول. يبدأ السكاكي مناقشته هذه بمسألة ارتباط اللفظ بالمعنى. فإذا كان هذا اللفظ خاصاً بهذا المعنى فمن هو الذي خص أحدهما بالآخر؟ أي من هو مخصص هذا اللفظ بهذا المعنى؟. هل الذات أم غيرها؟ وإذا كان غير الذات فهل هو الله أم غيره من العقلاء؟... يجيب السكاكي بقوله:

«وأطبق المتأخرون على فساد الرأي الأول، ولعمري إنه فاسد، فإن دلالة اللفظ على مسمى لو كانت لذاته كدلالته على اللفظ وإنك لتعلم أن ما بالذات لا يزول بالغير [...] لكان يجب امتناع أن لا تدلنا على معاني الهندية كلماتها، وجوب امتناع أن لا تدل على اللافظ لامتناع انفكاك الدليل عن المدلول...»[2].

يثير السكاكي في هذا النص مشكلة اللفظ والمعنى، أو ما يسميه الدليل والمدلول، والعلاقة بينهما، وعلاقة ذلك بالمجاز. وإذا كان صاحب المفتاح يرفض أن يكون اختصاص هذا الدليل ذاتياً، فلأن ذلك يتعارض والاستعمال المجازي للألفاظ. لأن الاستخدام المجازي لا يكون بالذات إنما بالغير. كما أن التسليم بالدلالة الذاتية يعني أن الدليل

(1) T. Todorov. «Synecdoque». in **sémantique de la poésie** ed. du Seuil paris 1979 p. 19.

(2) المفتاح/ 356.

والمدلول يكونان متلازمين تلازماً مطلقاً يتعذر معه انفكاك أحدهما عن الآخر. والاستخدام المجازي يعني عكس هذا. كما أن التنوع في اللغات، حسب السكاكي، يتنافى والدلالة الذاتية.

وهذا كله يعني أن العلاقة بين الدليل والمدلول، علاقة «هشة» إذ يمكن في أي لحظة استبدال هذا الدليل أو المدلول بآخر. فليس هناك أي تلازم بين هذين الكيانين. إن هناك تدخلاً مستمراً في اللغة بالتغيير. وأداة هذا التغيير هو المجاز وكان السكاكي واعياً بهذه الأمور وعياً قوياً، ولذلك تراه يصف اللفظ بأنه رمز. «ولكن الذي يدور في خلدي أنه رمز»[1]. والرمز هنا مستخدم للاشارة إلى اللفظ في علاقته «الهشة» والمتحققة بينه وبين المعنى أو حسب عبارته بين الدليل والمدلول. مع ما يعنيه ذلك من حرية المتكلم في إمكانية استبدال لفظ بآخر لمعنى معين. إن السكاكي يحوم بشكل واضح حول الطبيعة الاعتباطية للدليل اللغوي كما يتحدث عنها اللغويون المحدثون.

ومع هذا فإن السكاكي في محاولة دحضه الدلالة الطبيعية يقدم توضيحات لعلماء الأصوات ولعلماء الصرف. يقول:

«ولكن الذي يدور في خلدي أنه [يقصد الدليل اللغوي كما يسميه وهو مرادف للفظ] رمز. وكأنه تنبيه ما عليه أئمة علمي الاشتقاق والتصريف، ان للحروف في أنفسها خواص بها تختلف كالجهر والهمس والشدة والرخاوة، والتوسط بينهما، وغير ذلك، مستدعية في حق المحيط بها علماً، أن لا يسوي بينها، وإذا أخذ في تعيين شيء منها لمعنى، أن لا يهمل التناسب بينهما قضاء لحق الحكمة، مثل ما ترى في الفصم بالفاء، الذي هو حرف رخو، لكسر الشيء من غير أن يبين، والقصم بالقاف الذي هو حرف شديد لكسر الشيء حتى يبين...»[2].

ويقول:

«وان للتركيب: كالفعلان والفعلى، بتحريك العين منهما مثل النزوان والحيدى! وفعَل مثل: شَرَف، وغير ذلك، خواص أيضاً، فيلزم فيها ما يلزم في الحروف، وفي ذلك نوع تأثير لأنفس الكلم في اختصاصها بالمعاني»[3].

إن السكاكي يعرض هنا رأي علماء الأصوات وعلماء الصرف في الدلالة الذاتية أو ما

---

(1) المفتاح/ 357.
(2) المفتاح/ 357.
(3) المفتاح/ 357.

يسمى العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول. إنهم يقولون أن هناك إيحاء (أو إحالة) مباشراً بالمعنى بمجرد تلقي أصوات كلمة الفصم والقصم كما أن الصيغة الصرفية توحي هي الأخرى بالمعنى بشكل مباشر.

إذا كان علماء الأصوات والصرف يقدمون هذه الأمثلة لكي يؤكدوا بها العلاقة الطبيعية بين الدليل والمدلول، فإن السكاكي لا يعتبر حججهم كافية. ولعله بتسليمه بأن للصيغة الصرفية والمادة الصوتية: «نوع تأثير لأنفس الكلم في اختصاصها بالمعاني»[1]. يقصد إلى التمييز بين المعنى الصرفي في كلمة «النزوان» ذلك المعنى الذي تؤديه أيضاً صيغة الفعلان، وبين المعنى العجمي الذي تؤديه الكلمة «نزو» لا فعل، إن هذه الكلمة يمكن أن تتعاقب عليها صيغ مختلفة مكسبة إياها معاني صرفية تضاف إلى المعنى الأصلي في المصدر الذي يبقى ثابتاً.

إننا عندما نسمع كلمة مثل: «عاصد». نعرف بشكل مباشر أن الأمر يتعلق باسم فاعل. وقواعد الصرف هي التي تعلمنا هذا. إلا أن القواعد لا تستطيع أن تخبرنا بالمعنى الذي تعنيه كلمة «عصد» فإذا كانت صيغة فاعل في «عاصد» تحيل ذاتياً وبشكل مباشر إلى الفاعلية، فإنها لا تحيل إلى المعنى المعجمي لكلمة «عصد» الذي هو «لوى». بهذا نقول إن اختصاص لفظ «عصد» بمعنى لوى ليس ذاتياً. وكان السكاكي يقصد إلى أن ما يتعرض للتغيير المجازي هو الجذر المعجمي أو المعنى المفهومي لا المعنى الصرفي العارض كالفاعلية والمفعولية...

□ من الدلالة إلى التركيب:

إذا كان السكاكي، وجل البلاغيين العرب، يفردون أهمية بالغة للدلالة خلال مباحثهم في المجاز فإن ذلك لا يجعلهم يخلطون بين الدلالة المعجمية والدلالة العقلية أو المجازية. ان الأولى تتحقق بمعزل عن القرائن اللفظية أو الحالية أما الثانية فإنها لا تتحقق بغير هذه القرائن. وبهذا فإن «أسد» لا تعني «شجاع» إلا إذا أدرجت في سياق لفظي، مثل «شاهدت في ساحة الوغى أسداً» أو أدرج في سياق مقامي كأن أتلفظ بعبارة «رأيت أسداً» في مكان لم تعهد فيها الأسود. إن الدلالة المجازية طارئة على الكلمة ولهذا فلا يمكن الوقوف عليها دون قرينة. بهذا يمكن القول بأن المجاز يتم وصفه دلالياً وتركيبياً ومقامياً.

---

(1) المفتاح/ 357.

4 ـ الصورة الشعرية عند السكاكي:

ليس هناك تعريف للصورة الشعرية عند السكاكي بالشكل الذي نتعارف عليه في عصرنا. إن صاحب المفتاح يعتبر موضوعه هو الملازمة بين المعاني أي الانتقال من معنى أول إلى معنى ثان. وهذا يشمل المجاز المرسل والاستعارة والكناية. ولا يدخل في هذا الاطار التشبيه لأن الألفاظ لا تستدعي معه انتقالاً بين معنى أول ومعنى ثان. وهو لا يدرس ضمن البيان إلا كتمهيد للاستعارة التي ينتقل فيها من معنى إلى معنى ثان. ونظراً للمشابهة بين المعنيين فإننا ندرس التشبيه داخل البيان تمهيداً لها. وهذا الموقف، فيه نظر، وذلك أننا مع التشبيه البليغ نكون أمام تجوز دلالي. فنحن إذا أخذنا الجملتين.

1 ـ هذا الحيوان أسد.
2 ـ هذا الرجل أسد.

لاحظنا، أن الجملة الأولى لا تحتمل أي تأويل، بمعنى أن «أسد» لا يمكن أن تعوض بكلمة غيرها. وهذا معناه أن دلالة الكلمة وضعية. أما في الجملة الثانية فإنها لن تفهم إلا إذا أولت كلمة أسد بشجاع أو بما شابه. ما يهمنا هنا هو التأويل في حد ذاته. أي أن «أسد» تستدعي معنى وهذا بدوره يستدعي معنى ثانياً. والعلاقة بينهما هي المشابهة. وإذا حاولنا صياغة صورية نكون أمام الخطاطة الآتية:

1 ـ هذا الرجل أسد
↘
الحيوان المعروف: المعنى
↘
الشجاع: معنى المعنى.

وفي هذه الحالة فإننا سنكون مجبرين على اعتبار «الرجل» قرينة لأنها هي القاعدة التي نعتمد عليها لأجل التأويل. إنها هي التي ترشدنا إلى المعنى الثاني وهو شجاع.

وعلاوة على هذا فنحن عندما نقول: «هذا الرجل أسد». فإننا نجعل الرجل واحداً من الأسود بحيث نجمع تحت الجنس نفسه «الأسد» نوع «الرجل». أو أن نجعل «الأسدية» صفة للرجل. وفي الحالتين نجعل من الرجل شيئاً آخر غير الرجل وهذا عينه ما يحصل في الاستعارة. فأنت تقول:

«عاشرت أسداً»

وتقصد «رجلاً شجاعاً» بإدخال الرجل الشجاع ضمن جنس الأسود. وتقول أيضاً:

«الرجل يزأر»

بإسناد صفة الأسدية إلى الرجل. وهذا الذي يحصل في الاستعارتين هو عينه ما يحصل في التشبيه المسمى بليغاً. ويبدو أن هذه حجة أخرى تؤكد التجوز في هذا النوع من التشبيه.

والقدماء أنفسهم لم يكونوا متفقين بشأن التشبيه البليغ فهذا سعد الدين التفتازاني يقول معلقاً على أقوال من اعتبروا التشبيه البليغ خالياً من التجوز:

«. . . وفيه بحث لأنا لا نسلم أنه ـ أي الأسد ـ مستعمل فيما وضع له. بل في معنى الشجاع. فيكون مجازاً واستعارة كما في «رأيت أسداً يرمي» بقرينة حمله على زيد»[1].

لو أن السكاكي أقدم على اتخاذ هذا الموقف لكان قد ضمن لمفاهيمه البيانية اجرائية وفعالية أقوى، ولكان قد أعاد إلى مكانه الطبيعي، ذلك التشبيه البليغ بإنزاله إلى جانب الاستعارة معتبراً إياه، نوعاً منها.

الواقع أن تساؤلاً قد يراود أذهاننا: هل يمكن ادراج باقي أنواع التشبيه ضمن الاستعارة؟ إذا حاولنا أن نجرب هذه الامكانية مع أقرب التشبيهات إلى التشبيه البليغ، وهو التشبيه المؤكد فإننا قد لا نصل معه إلى النتيجة نفسها المتوصل إليها مع البليغ. لنتناول المثال الآتي المعتبر تشبيهاً مؤكداً:

هذا الرجل أسدٌ شجاعةً

فلو أننا حاولنا تأويل «أسد»، كما فعلنا سابقاً، فعوضنا «أسد» «بشجاع»، لحصلنا على جملة غير معقولة، ومتناقضة أي غير مقبولة منطقياً. وعلى كل حال فإن المثال أمامنا بريء من التغيير الدلالي. ولهذا يمكن ضمه إلى الأنواع الأخرى من التشبيهات.

إلا أننا هنا نواجه بسؤال أهم، وربما أخطر. إذ ما هو موقع هذه الأنواع المتبقية من التشبيه في مباحث البيان؟ هل هي مجرد زوائد يستعان بها تمهيدا للاستعارة. إن هذا هو وهم البلاغيين القدماء، وضمنهم السكاكي. الواقع أن نظرية النقل أو المجاز ينبغي أن توسع بعض الشيء، حتى تشمل التشبيه، خاصة، وإن القدماء طالما نوهوا بأهميته الشعرية وطاقته الابداعية. فمن منا يشك في الطاقة الشعرية لهذا التشبيه:

---

(1) عن: عبدالعظيم ابراهيم المطعني. التشبيه البليغ. دار الأنصار القاهرة. 1980 (ص 60).

وليـل كمـوج البحـر أرخى سـدولـه   عـلي بـأنـواع الهـمـوم ليبتـلي[1]

للجواب عن هذا السؤال نميز بين نوعين من المشابهة نسمي الأولى: «المقارنة»، ونسمي الثانية «المشابهة» بالاحتفاظ على نفس المصطلح. المقارنة ذات طبيعة كمية. مثال ذلك: «إنّ أحمد قوي مثل أبيه. والثانية: المشابهة ذات طبيعة نوعية أو كيفية. مثال ذلك «إن أحمد قوي كالأسد». صحيح أننا هنا أمام الصيغة التركيبية نفسها. ولكن هناك فرقاً واضحاً. في الحالة الأولى لا نحقق أي قدر من المبالغة إذ ان قوة أحمد قد توازي قوة أبيه. وإذا استعرنا مفاهيم الجرجاني نقول إن المبالغة منعدمة. وهي لا تعني أكثر من مفهوم «المقارنة الكمية» عند ميشيل لوغيرن[2] وفي الحالة الثانية تتحقق المبالغة لأننا نفترض أن قوة الأسد هي مثال القوة والشجاعة ولهذا تبقى مقارنة شجاعة الآدمي بها مجرد مبالغة. إن المبالغة بهذا المعنى تطابق «المقارنة النوعية» عند لوغيرن. والظاهر أن هذا النوع الثاني هو عماد نوع من التشبيه الشعري. في حين أن المقارنة الكمية لا ينتج عنها تشبيه شعري. وكذلك نقول: إننا في الوقت الذي نجد التشبيه القائم على أساس المقارنة الكمية لا يمثل أي خطر على الدلالة ولا على المنطق (إذ إننا لا نضطر مع مثال. «أحمد قوي مثل أبيه» إلى التأويل كما لا نلمس أي ابتعاد عن المنطق. ما دامت قوة أحمد وقوة أبيه متماثلتين كمياً) نجد، أن التشبيه، القائم على أساس المقارنة النوعية أي على التشبيه مع المبالغة، يخرق ويخرج عن المنطق وإن لم نضطر معه إلى تأويل. مثال ذلك قول امرىء القيس:

وليـل كمـوج البحـر أرخى سـدولـه   عـلي بـأنـواع الهـمـوم ليبتـلي[3]

عندما نضع يدنا على هذه الأمور نستطيع إدراج ليس التشبيه البليغ فقط ضمن مبحث البيان بل كل التشبيهات التي تتمثل فيها الصفات الآنفة وإن كان الواجب أن نميز بينها الآن اعتباراً بمقياسين؛ الأول هو التجوز الدلالي والمنطقي والثاني هو التجوز المنطقي دون الدلالي.

واللافت للانتباه أن ميشيل لوغيرن[4] يعتبر هذه التشبيهات القائمة على المقارنة النوعية أو الكيفية عماد الاستعارة. بينما لا تكون التشبيهات المعتمدة على المقارنة الكمية أي الخالية من المبالغة أساس الاستعارة.

---

(1) الخطيب التبريزي. **شرح القصائد العشر** د. فخر الدين قباوة دار الآفاق الجديدة بيروت 1979 (ص 66).

(2) **Sémantique de la métaphore et de la métonymie** p. 53.

(3) الخطيب التبريزي. **شرح القصائد العشر** (ص 66).

(4) **Sémantique de la métaphore et de la métonymie.** p. 53.

أ ـ ما الاستعارة؟

للسكاكي رأي طريف في الاستعارة يكاد ينفرد به. إنها عنده:

«أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول: في الحمام أسد وأنت تريد به الشجاع، مدعياً أنه من جنس الأسود فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه، بإفراده في الذكر أو كما تقول: إن المنية انشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية: السبع بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الأظفار. وسمي هذا النوع من المجاز استعارة، لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة»[1].

يذهب السكاكي، في هذا النص، إلى أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه. فإذا حذفنا المشبه مع الاحتفاظ بالمشبه به وحده، كان هذا استعارة. وإذا حذف الطرف الآخر أي المشبه به مع الاحتفاظ بالمشبه وحده كان هذا استعارة. وذلك كما نلاحظ في المثال الذي يقدمه السكاكي «أن المنية انشبت أظفارها» فالمنية عند السكاكي هي الاستعارة. وهي عنده أي المنية استعملت بمعنى السبع والقرينة على أن المنية مستعملة للدلالة على السبع هي إسناد الاظفار إليها. هكذا يصبح كل واحد من طرفي التشبيه أو المشبه به قابلاً لكي يصبح استعارة بمجرد انفراده بالذكر وتلبسه باسم المشبه به أو اكتسائه صفة المشبه به. ففي المثال:

«في الحمام أسد»

انفرد المشبه به بالذكر وقد تلبس المشبه باسمه. أما في المثال:

«إن المنية انشبت أظفارها»

فقد انفرد المشبه بالذكر وقد تلبس المشبه به باسم المشبه وعلامة ذلك قرينته إسناد الأظفار إلى المنية.

إن هذا التعريف يشكو من علة سنعود إليها لاحقاً لأجل تشخيصها وذلك عندما سنتناول الاستعارة المكنية حيث أعاد طرح تعريف الاستعارة.

---

(1) مفتاح العلوم. 369.

1 ـ أقسام الاستعارة:

I ـ الاستعارة التصريحية:

ـ **الاستعارة التصريحية التحقيقية** يعرفها السكاكي بقوله:

«هي إذا وجدت وصفاً مشتركاً بين ملزومين مختلفين في الحقيقة، هو في أحدهما أقوى منه في الآخر، وأنت تريد إلحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما أن تدعي ملزوم الأضعف من جنس ملزوم الأقوى بإطلاق اسمه عليه، وسد طريق التشبيه بإفراده في الذكر توصلا بذلك إلى المطلوب لوجوب تساوي اللوازم عند تساوي ملزوماتها، فاعلاً ذلك في ضمن قرينة مانعة عن حمل المفرد بالذكر على ما يسبق منه إلى الفهم، كيلا يحمل عليه فيبطل الغرض التشبيهي، بانياً دعواك على التأويل المذكور، ليمكن التوفيق بين دلالة، الافراد بالذكر، وبين دلالة القرينة المتمانعتين ولتمتاز دعواك عن الدعوى الباطلة، مثال ذلك: أن يكون عندك شجاع وأنت تريد أن تلحق جرأته وقوته بجرأة الأسد وقوته فتدعي الأسدية له بإطلاق اسمه عليه، مفرداً له في الذكر فتقول: رأيت أسداً، كيلا تعد جرأته وقوته، دون جرأة الأسد وقوته، مع نصب قرينة مانعة عن ارادة الهيكل المخصوص به كَيَرْمي أو يتكلم، أو في الحمام»[1].

إن هذا النص أغنى مما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، أول وهلة. إن الاستعارة التحقيقية هي أن نجد شيئين (أو ملزومين) حسيين أو عقليين يشتركان في صفة (أي لازم وإن كان اللازم لا يعني دائماً الصفة إذ قد يعني مجرد شيء يلازم شيئاً آخر كالدخان الذي يلازم النيران) إلا أن هذه الصفة تكون أقوى في أحد الشيئين ونحن نحاول أن نلحق الأضعف بالأقوى بالتسوية بينهما فندعي أن الطرف الأضعف في هذه الصفة المشتركة قد أصبح من جنس الطرف الأقوى وذلك بأن نطلق على الأول أسم الثاني الذي يفرد بالذكر. وعندما نجعل الملزومين متساويين (إذ أنهما مندرجان الآن، تحت الجنس نفسه) وجب أن يتفقا في اللوازم أو الصفات المشتركة وتلك هي الغاية المطلوبة أي جعل اللازم الأضعف في وزن اللازم الأقوى.

إن السكاكي يفترض في الاستعارة قيامها على أساس نوع صفة متحققة في طرفيها والاختلاف بين الطرفين، بشأن هذه الصفة، كمي وليس نوعياً. إنها أقوى في طرف بالمقارنة

---

(1) مفتاح العلوم/ 374-375.

مع الطرف الآخر. ووظيفة الاستعارة عند السكاكي ليس مجرد المقابلة بين طرفين يشتركان، بالقدر نفسه، في صفة ما، بل إن وظيفتها هي نقل الطرف الأضعف إلى مستوى الطرف الأقوى ويتم ذلك بواسطة اطلاق اسم الأقوى على الأضعف.

إن السكاكي يؤكد في الحقيقة على الاختلاف أكثر مما يؤكد على الاتفاق بين الطرفين. فمن جهة، هناك اختلاف بين الرجل الشجاع والأسد في كل الصفات باستثناء الشجاعة. ومن جهة ثانية فإن الشجاعة نفسها إن تساوت نوعياً في تحققها لدى الأسد ولدى الشجاع، فإنها لا تتساوى كمياً. وقد تبدو هذه الملاحظة ساذجة من طرف السكاكي. إلا أن الواقع ليس كذلك. إن هذه الملاحظة عميقة الدلالة لأن هذا الاختلاف الكمي يعني أن محاولة انتاج استعارة انطلاقاً من الطرف الأضعف مستحيل. فإذا كنا نستعير الأسد للرجل الشجاع فإن العكس ليس ممكناً: أي استعارة «الشجاع» للأسد، لأن ذلك يتناقض، في منظور السكاكي، ووظيفة الاستعارة التي هي المبالغة أي جعل الأضعف أقوى.

هذه المبالغة التي يتحدث عنها السكاكي، والتي يتجاهلها كثير من الدارسين هي في الواقع النواة التي تقوم عليها الصورة الشعرية التشبيهية. إذ بقدر ما يتقلص دورها بقدر ما نقترب من الكلام العادي.

- **الاستعارة التصريحية التخييلية**: يعرف السكاكي هذه الاستعارة بقوله:

«هي أن تسمي باسم صورة متحققة، صورة عندك وهمية محضة تقدرها مشابهة لها. مفرداً في الذكر، في ضمن قرينة مانعة عن حمل الاسم على ما يسبق منه إلى الفهم من كون مسماه شيئاً متحققاً، وذلك مثل أن تشبه المنية بالسبع في اغتيال النفوس وانتزاع أرواحها بالقهر والغلبة، من غير تفرقة بين نفاع وضرار، ولا رقة لمرحوم ومساس بقياً على ذي فضيلة، تشبيهاً بليغاً حتى كأنها سبع من السباع فيأخذ الوهم في تصويرها في صورة السبع واختراع ما يلازم صورته، ويتم بها شكله من ضروب هيئات، وفنون جوارح وأعضاء وعلى الخصوص ما يكون قوام اغتيال السبع للنفوس بها وتمام افتراسه للفرائس بها من الأنياب، والمخالب ثم تطلق على مخترعات الوهم عندك أسامي المتحققة على سبيل الافراد بالذكر، وأن تضيفها إلى المنية. قائلاً: مخالب المنية أو أنياب المنية الشبيهة بالسبع. ليكون إضافتها إليها قرينة مانعة من اجرائها على ما يسبق إلى الفهم منها من تحقق مسمياتها»[1].

(1) المفتاح/ 376 -377.

إن الاستعارة التخييلية هي تسمية شيء غير موجود حساً ولا عقلاً باسم شيء آخر موجود، مفترضاً بين الشيئين مشابهة ما ومقتصراً على ذكر المشبه به مع قرينة مانعة من تصور الدلالة المعجمية. وذلك مثل أن تقول «مخالب المنية» فنحن هنا، حسب السكاكي، نستعمل المخالب، المشبه به، مقابل شيء آخر لا وجود له عند المنية إلا تخييلاً وهو المشبه. ولهذا فلذكر المشبه به كنا أمام استعارة تصريحية، ولكون ما يقابل المخالب لا يعدو التخيل كنا أمام استعارة تخييلية. ولهذا كانت هذه الاستعارة تصريحية تخييلية. ومما يجري هذا المجرى «لسان الحال» و«زمام الحكم».

إذا كان السكاكي قد حالفه الحظ في وصف الاستعارة التصريحية التحقيقية فإن هذا الحظ لم يحالفه، وهو يقدم على وصف الاستعارة التصريحية التخييلية. وتفصيل مناقشة السكاكي سنلتقي به مع الاستعارة المكنية، حيث ستثار مسألة التخييل مرة أخرى.

ـ **الاستعارة المحتملة للتحقيق والتخييل**: هذا النوع من الاستعارة يحتمل حسب السكاكي تأويلين. الأول: أي نعتبر لفظة الاستعارة مستعملة مقابل شيء موجود حساً أو عقلاً. الثاني: أن تكون هذه اللفظة مستعملة مقابل شيء آخر غير موجود لا حساً ولا عقلاً. ومثال ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

صحا القلب عن سلمى واقصر باطلهْ وعُـرِّيَ أفـراس الصِّبـا ورواحِـلُهْ[1]

وقد علق السكاكي على المثال بقوله:

«فحق قوله: أفراس الصبا ورواحله، أن يعد استعارة تخييلية لما يسبق إلى الفهم، ويتبادر إلى الخاطر من تنزيل: أفراس الصبا ورواحله، منزلة أنياب المنية ومخالبها. وإن كان يحتمل، احتمالاً بالتكلف، أن تجعل الأفراس، والرواحل عبارة عن دواعي النفوس، وشهواتها، والقوى الحاصلة لها في استيفاء اللذات، أو عن الأسباب التي قلما تتأخذ في اتباع الغي، وجر أذيال البطالة، إلا أوان الصبا»[2].

بعبارة بسيطة يمكن القول: يجوز مع الأفراس أن تكون مستعملة محل شيء غير موجود. فلا شيء عند الصبا يمكن أن يقابل الأفراس. وبهذا الاعتبار نقول إن الأمر يتعلق باستعارة تخييلية. ويمكن، حسب السكاكي أيضاً، أن تكون كلمة الأفراس استعملت بدل شهوات ونزوات الصبا. وفي هذه الحالة تكون الاستعارة تحقيقية، ما دام لهذه النزوات وجود عقلي أو نفسي.

(1) المفتاح/ 377.
(2) المفتاح/ 378.

ودون الخوض في هذين الاحتمالين السابقين فإني أفترض بأن هناك إمكانية لتصور احتمال ثالث من شأنه اخراج هذا المثال من دائرة الاستعارة، وذلك بأن نعتبر «أفراس الصبا» تشبيهاً بليغاً. وقد تحقق التشبيه البليغ هنا في صيغة تركيبية خاصة وهي المضاف والمضاف إليه. والواقع أن التشبيه البليغ المتحقق في هذه الصيغة يسهل اختلاطه بالاستعارة. ولكننا قد نجد الصيغة نفسها للاستعارة تمتنع عن تأويلها باعتبارها تشبيهاً بليغاً. مثال ذلك. «زمام الحكم» إننا لا نستطيع هنا أن نعتبر «الحكم» مشبهاً و«زمام» مشبهاً به. والصواب هو أن الحكم مشبه والفرس هي المشبه به، المحذوف والزمام صفة من صفاته ولوازمه المسندة إلى المشبه. إن المثال إذن استعارة ولا يحتمل معه التشبيه. أما المثال «أفراس الصبا» فإنه يقبل تأويله كتشبيه بليغ عكس المثال السابق.

ولكن ما السبب الذي يجعل «زمام الحكم» لا يحتمل تأويله كتشبيه بليغ. مع أن «أفراس الصبا» تقبل ذلك التأويل؟. إن السبب كامن في أن «زمام» جزء (أو لازم أو صفة) من كلية، أو وحدة كاملة. أما أفراس فليست كذلك إنها كلية مستقلة بذاتها. ومن الأمثلة التي يمكن تصنيفها مع «أفراس الصبا» عبارة «شجرة المعرفة» ومن هذا أيضاً قول الشاعر عمرو بن كلثوم:

وقد هرت كلاب الحي منا وشَذَّبنا قتادة من يلينا[1]

ومن الأمثلة التي يمكن تصنيفها مع «زمام الحكم»، «لسان الحال» «أنياب المنية».

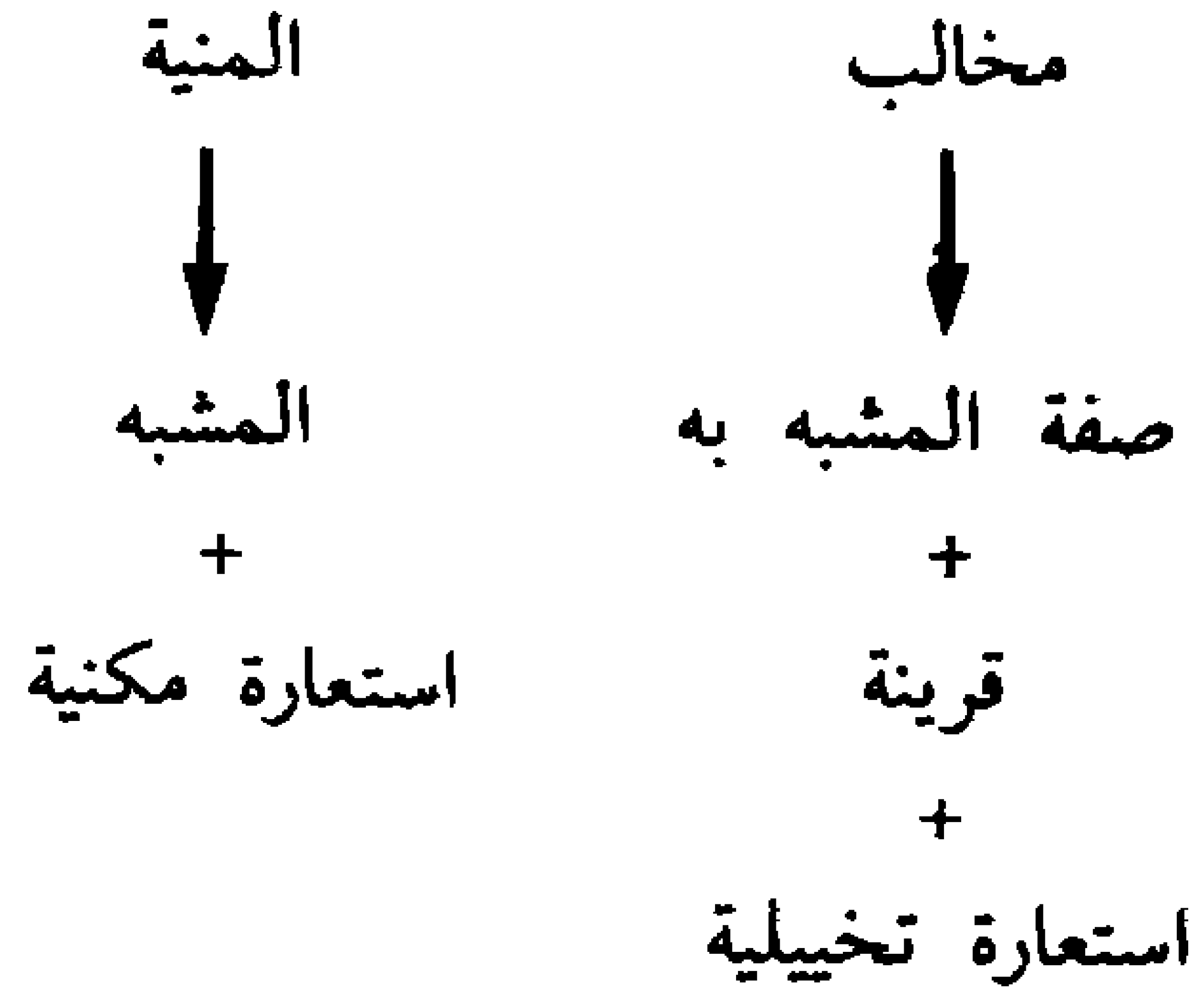
II ـ الاستعارة بالكناية:

إن وصف السكاكي للاستعارة المكنية يضعنا أمام مجموعة من المشاكل والمفارقات يمكن بعلاجها أن نحل مشاكل متعلقة بأنواع أخرى من الاستعارة وعلى الخصوص «التخييلية». فما هي الاستعارة المكنية عند السكاكي:

«هي كما عرفت أن تذكر المشبه، وتريد به المشبه به دالاً على ذلك بنصب قرينه تنصبها. وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من لوازم المشبه به المساوية. مثل أن تشبه المنية بالسبع، ثم تفردها بالذكر، مضيفاً إليها على سبيل الاستعارة التخييلية، من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له، ليكون قرينة دالة على المراد، فتقول: «مخالب المنية نشبت بفلان. «طاوياً لذكر المشبه به. وهو قولك الشبيهة بالسبع»[2].

(1) مطاع صفدي وايليا حاوي. موسوعة الشعر العربي. شركة خياط للكتب والنشر. بيروت 1974 (ج. 1. ص 424).
(2) المفتاح/ 378. 379.

ويمكن صياغة هذا الكلام في الشكل الآتي:



بعد هذا يمكن أن نسجل جملة من الملاحظات على الوصف الذي يقدمه السكاكي لهذه الاستعارة:

* إن المشبه لا يجوز أن يكون عرضة للتجوز الدلالي طالما أنه ماثل في النص. إذ إنه ينسجم مع باقي أجزاء السلسلة الكلامية التي تتخذ الموت موضوعاً لها. نحن نفترض أن القولة تحيل إلى قصيدة رثائية لأبي ذؤيب الهذلي.

* صحيح أن الحجة السابقة لا تكفي لنفي التجوز عن المنية أي أن القرينة اللفظية لا يمكن أن تدعم إلا بالقرينة الحالية أو المقامية وهذه بدورها تؤكد أن الأمر يتعلق بالموت فعلاً فالقصيدة قد قيلت بمناسبة حلول الموت.

* إن الحكم بأن المنية مشبه يتنافى والحكم على الكلمة نفسها بأنها استعارة مكنية. إذ لو كانت هذه استعارة لوجب أن تشير إلى معنى غير المنية. وهذا غير معقول وغير مقبول نظراً لما تأكد في الجملتين السابقتين.

* وما دمنا نؤكد، أن المنية لا تشير إلى غير المنية، وجب أن تكون هي القرينة، فمعناها واحد، لا يقبل، ولا يستوجب تأويلاً.

* ويمكن أن نعثر، في كلمة مخالب، على المفارقة نفسها. فكيف يمكن أن تكون هذه الكلمة استعارة وقرينة في الآن نفسه. فالمعروف أن القرينة لا يمكن إلا أن تكون مجاورة للاستعارة، مستقلة عنها داخل السلسلة الكلامية أو أن تكون عنصراً خارج النص. اما أن تتعايشا داخل الكلمة نفسها فهذا، منطقياً، غير معقول.

* وبعد هذا فكيف يمكن أن تتجاور استعارتان مختلفتان في مركب يتكون من كلمتين، علماً بأن أدنى ما يمكن أن يحقق استعارة واحدة كلمتان.

* إننا لا نحتاج، في هذا المثال، إلى التعسف بالقول: اننا أمام استعارتين. إننا أمام استعارة واحدة، وهي التي تجري في «مخالب».

نريد الآن أن نتمم نقاشاً بدأناه سابقاً مع الاستعارة المصرح بها التخييلية والمثال الذي قدم هناك، يكاد يكون المثال عينه الذي رأيناه هنا، إنه: «مخالب المنية». فقد زعم السكاكي، هناك، أن هذه استعارة تصريحية لأننا ذكرنا المشبه به «مخالب» بدل المشبه وهو شيء وهمي عند المنية. فكيف يستقيم هذا الكلام مع ما يؤكده السكاكي حالياً بأن المنية هي المشبه؟ فهل يعقل أن تكون المنية مشبهاً وصفتها مشبهاً في الآن نفسه؟» ومخالب هي المشبه به والقرينة في الآن نفسه.

من جهة أخرى يؤكد السكاكي «أن الاستعارة بالكناية لا تنفك عن الاستعارة التخييلية»[1] وهذا يعني أن هذه الاستعارة نفسها لا ينبغي أن تنفك عن الاستعارة التصريحية. فالتخييلية نوع من التصريحية فهل يمكن أن تتعايش الاستعارتان التصريحية والمكنية ضمن استعارة واحدة؟

2 ـ الاستعارة المكنية والاستعارة التبعية:

الشائع عند البلاغيين أن الاستعارة تنقسم باعتبار الكلمة التي تجري فيها إلى قسمين: الأصلية والتبعية. فالأصلية:

«هي أن يكون المستعار اسم جنس، كرجل، وأسد، وقيام وقعود»[2] والتبعية «هي ما تقع في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقة منها وكالحروف»[3].

وموقف السكاكي من الاستعارة التبعية هو أنه يردها إلى قرينة الاستعارة المكنية. إنه بعد أن أتى على جملة من أمثلة الاستعارة التبعية مبيناً قرائنها كما نص عليها الجرجاني في «أسرار البلاغة» يخلص إلى القول:

«هذا ما أمكن من تلخيص كلام الأصحاب في هذا الفصل ولو انهم جعلوا قسم الاستعارة التبعية قسم الاستعارة بالكناية، بأن قلبوا فجعلوا في قولهم: نطقت الحال بكذا. الحال التي ذكرها عندهم قرينة الاستعارة بالتصريح استعارة بالكناية عن

(1) مفتاح العلوم/ 379.
(2) مفتاح العلوم/ 380.
(3) مفتاح العلوم/ 380.

المتكلم بواسطة المبالغة في التشبيه على مقتضى المقام، وجعلوا نسبة النطق إليه قرينة الاستعارة. كما تراهم في قوله:

«وإذا المنية انشبت أظفارها»

يجعلون المنية استعارة بالكناية عن السبع، ويجعلون إثبات الأظفار لها قرينة الاستعارة [. . .] لكان أقرب إلى الضبط فتدبره»[1].

إن السكاكي يصر على الخطأ السابق نفسه الذي يعتبر بموجبه المشبه الذي أسندت إليه صفة من صفات المشبه به استعارة بالكناية أما الصفة التي تسند إليه سواء كانت تتجسد في اسم «مخالب المنية» أم في فعل «قتل البخل» فإنها في نظره قرينة. بل إن السكاكي يشمل الفعل هنا بما شمل به الاسم نفسه هناك أي أنه يعتبره استعارة تخييلية في الوقت نفسه الذي يكون فيه قرينة.

ولقد تناول ميشيل لوغيرن استعارة الفعل بكثير من الحذق والمرونة منطلقاً من المثال:

«إن الطبيعة تخشى الفراغ»

وقد نبه الكاتب المذكور على أننا مع الاستعارة المتحققة هنا في الفعل نضطر إلى إغفال صفة «غير الحي» في معنى كلمة الطبيعة، وذلك مقابل الكائنات الحية، المؤهلة للاحساس، إن استعارة الفعل تلون بلونها الخاص الشيء الذي يسند إليه هذا الفعل. ولهذا فإن هذه الاستعارة تتميز، عن الاستعارة الاسمية، بكونها أقل استقلالية بالعلاقة مع سياقها[2].

ولكن القول بأن استعارة الفعل أقل استقلالية لا يصل إلى حد اعتبارها قرينة كما فعل السكاكي. وبهذا تلافى لوغيرن الموقفين المتطرفين؛ الأول هو الذي يحصر الاستعارة في الفعل عازلاً إياه عن سياقه. والثاني هو الذي يمثله السكاكي وقد رأينا موقفه. وبين الطرفين موقف لوغيرن ويظهر أنه أقرب إلى الوصف الأمين.

I ـ الخطيب القزويني امام الاستعارة بالكناية:

لا ينبغي التغاضي عن رأي القزويني في الاستعارة بالكناية والتبعية، وذلك لسببين: الأول هو أن صاحب التلخيص يوجه انتقادات وجيهة إلى السكاكي. والثاني هو أن الوصف

(1) مفتاح العلوم/ 384.

(2) **Semantique de la métaphore et de la métonymie** (p. 18-19).

المقترح يوقعنا في مشاكل جديدة تحتاج إلى توضيح وإعادة الطرح مجدداً. يقول القزويني معرفاً الاستعارة المكنية:

«قد يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى المشبه ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به، فيسمى التشبيه استعارة بالكناية، أو مكنياً عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخييلية كما في قول الهذلي:

وإذا المنيــة أنشبت أظفــارهــا ألفيت كــل تميمــة لا تنفــع»[1]

إن هذا النص لا يخلو من غموض. إن القزويني يستعمل عبارات متناقضة، إنه يقول «فيسمى التشبيه استعارة بالكناية» وهو بذلك يوحي لنا بأن المثال، أمامنا، تشبيه. وليس استعارة. والقزويني نفسه يؤكد في نص يناقش فيه السكاكي:

«وعنى بالمكني عنها أن يكون المذكور هو المشبه، على أن المراد بالمنية السبع بادعاء السبعية لها، بقرينة إضافة الأظفار إليها، ورد بأن لفظ المشبه فيها مستعمل فيها وضع له تحقيقاً، والاستعارة ليست كذلك وإضافة نحو الأظفار قرينة التشبيه»[2].

يهمنا هنا قوله: «إضافة الأظفار قرينة الشتبيه». ها هو إذن يتحدث مرة أخرى عن التشبيه لا الاستعارة. وربما كانت هذه الأقوال هي التي دفعت أحمد مصطفى المراغي إلى تأويله في اتجاه يعتبر بموجبه المكنية تشبيهاً. يقول المراغي وهو يتحدث عن الاستعارة المكنية عند القزويني:

«وذهب الخطيب إلى أنها التشبيه المضمر في النفس والاثبات تخييل فأخرجها من المجاز [. . .] إذ التشبيه فعل من أفعال النفس، فكل من الجناح والذل[3] مستعمل في معناه الحقيقي»[4].

إن هذا التأويل يبدو صحيحاً. وعلى هذا فيلزم القزويني إدراج هذه الاستعارة المكنية ضمن مباحث التشبيه وهذا يعني من جهة أخرى أن الاستعارة تقتصر عند القزويني، على المصرحة فقط، أي تلك التي يذكر فيها المشبه به وحده. ومع هذا فإن هناك نصاً آخر للقزويني يبوح بوصف مختلف عن الوصف السابق، ولكن دون أن يجعل الاستعارة بالكناية استعارة بمعناها الدقيق. يقول في رد رأي السكاكي في التخييلية:

---

(1) التلخيص/ 324-327.

(2) التلخيص/ 332-333.

(3) المقصود قوله تعالى: ﴿واخفض لهما جناح الذل من الرحمة﴾.

(4) أحمد مصطفى المراغي. علوم البلاغة. دار الكتب العلمية. بيروت 1982 (ص 323).

«وفيه نظر لأن تفسير التخييلية بما ذكره بعيد، لما فيه من التعسف وأيضاً فظاهر تفسير غيره لها - بقولهم جعل الشيء للشيء[1]، كجعل لبيد للشمال يداً - يخالفه، لاقتضاء تفسيره أن يجعل للشمال صورة متوهَّمة مثل صورة اليد، لا أن يجعل لها يداً، فإطلاق اسم اليد على تفسيره استعارة وعلى تفسير غيره حقيقة، والاستعارة إثباتها للشمال كما قلنا في المجاز العقلي الذي فيه المسند حقيقة لغوية»[2].

هكذا نلاحظ كيف أن نفس المثال ونفس الاستعارة هي تشبيه تارة ومجاز عقلي طوراً آخر. وواضح، هنا، أن القزويني يحكم على المثال المتنازع عليه «أظفار المنية» بأنه مجاز عقلي إسنادي أن المشبه عنده استعمل على حقيقته. وكذلك «أظفار» المعتبر هنا «مسنداً» وهو مستعمل كحقيقة وليس بأي صفة أخرى. والتجوز في إسناد الأظفار إلى المنية. أن الاستعارة بالكناية مجاز عقلي. وهذا الرأي يخرج هذه الاستعارة من البيان لكي تتخذ لها مكاناً داخل علم المعاني. وهذا واضح الخلط!

وبهذا نلمس أن عوائق تعريف المكنية عند القزويني ليست بأقل من تلك التي لمسناها عند السكاكي.

II - عودة إلى تعريف الاستعارة عند السكاكي:

لعل الأوان قد حان لكي نثير أسئلة بصدد تعريف السكاكي للاستعارة. إذ ان ذلك التعريف قد يكون المسؤول عن المأزق الذي وُضع فيه السكاكي، خلال وصفه للاستعارة المكنية والتخييلية والتبعية. فما هي الاستعارة عنده:

«هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به كما تقول: في الحمام أسد وأنت تريد به الشجاع مدعياً أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر أو كما تقول أن المنية أنشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية: السبع بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الأظفار، وسمي هذا النوع من المجاز استعارة لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة»[3].

---

(1) يقصد إلى قوله للجرجاني في الدلائل. أنظر ص 67.
(2) الخطيب القزويني. الايضاح. تح: د. محمد عبدالمنعم خفاجي دار الكتاب اللبناني بيروت. 1975. (ص 449).
(3) المفتاح/ 369.

ما يهمنا في هذا النص فكرة واحدة هي أن المشبه والمشبه به هما وحدهما ما يمكن أن يجسد الاستعارة. فإذا ذكر المشبه به، دون المشبه فهو الاستعارة. وإذا أضمر وذكر المشبه مع صفة للمشبه به كان هذا المشبه استعارة. إذا كان هذا هو المنطلق الذي لا يراجع فلا ينبغي أن ننتظر من السكاكي اعترافاً بأن الأظفار هي الاستعارة والمنية قرينة في مثال:

«وإذا المنية انشبت أظفارها»

فطالما أن المنية عنده مشبه فهي استعارة بالتعريف الذي قدمه. إن «بيان» السكاكي بقي حبيس هذا التعريف الزائف للصورة. وكان كل عمله في «البيان» لأجل تبرير تعريف غارق في المُفَارَقَةِ.

إذا كان الأمر كذلك فهل تمكن القزويني من تجاوز هذا التعريف واستبداله بتعريف آخر منسجم من شأنه انقاذ «البيان» من الهوة التي تردى فيها بسببه.

III ـ عودة إلى تعريف الاستعارة عند القزويني:

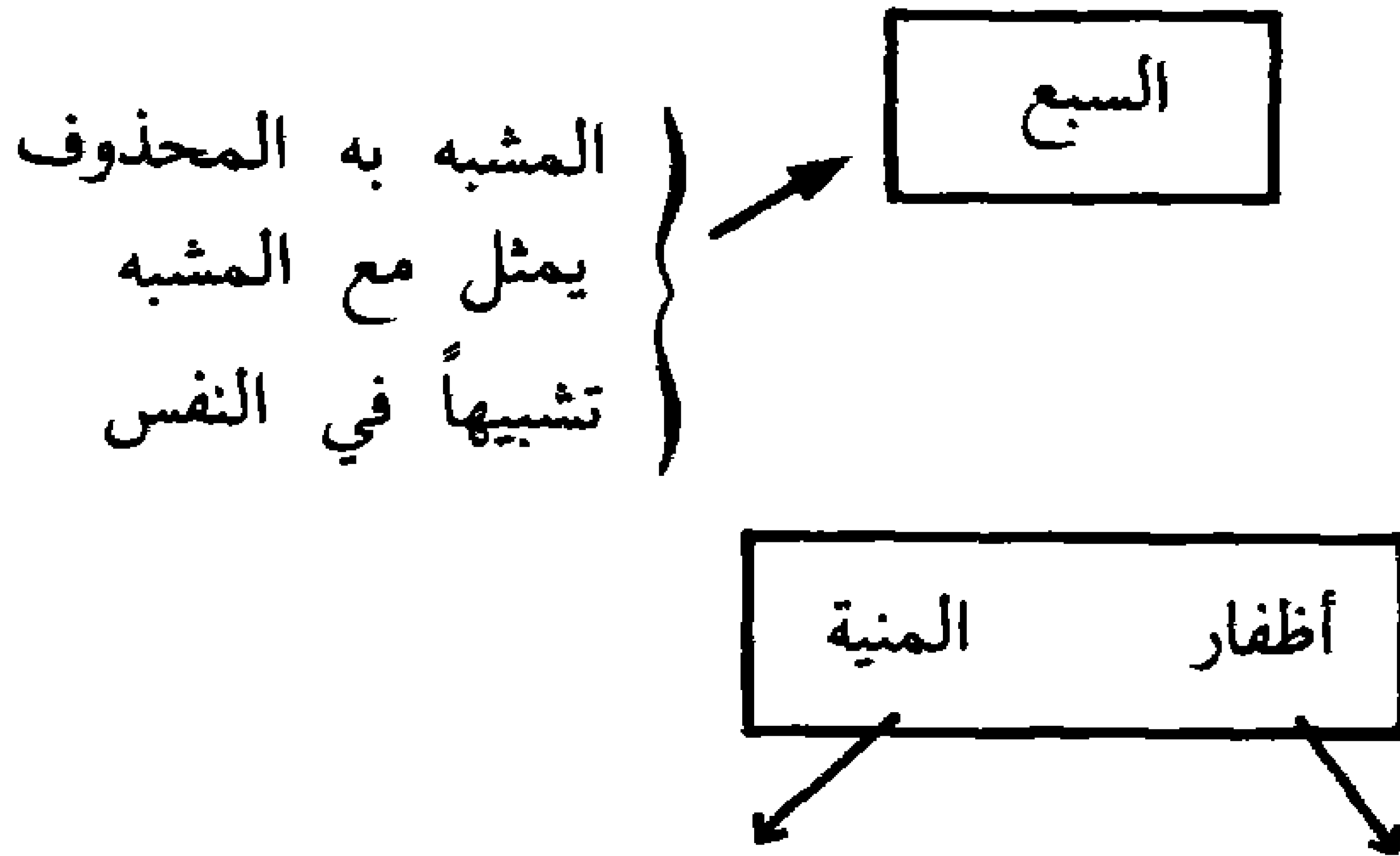
للقزويني كلام مختصر جداً في تعريف الاستعارة إنه يقول:

«والمجاز مرسل، إن كانت العلاقة غير المشابهة وإلا فاستعارة، وكثيراً ما تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه»[1].

إن هذا النص ملتبس بعض الشيء. إنه يوحي بأن الاستعارة تقتصر على النوع المسمى استعارة تصريحية. أي التي يذكر معها المشبه به دون المشبه. والواضح أن النصوص السابقة للقزويني تؤكد هذا الموقف. إذ ان المكنية عنده إما تشبيه وإما مجاز عقلي. لماذا؟ لأن المشبه به هناك غائب، ما هو حاضر هو المشبه وحده مع صفة من صفات المشبه به. فالمشبه ليس استعارة، بالتعريف، وصفة المشبه به المسندة إليه ليست كذلك استعارة من منظور التعريف نفسه. إنهما معاً، المشبه وصفة المشبه به المسندة إليه مستعملان استعمالاً حقيقياً غير مجازي، فالمشبه مع المشبه به المحذوف الذي تشهد عليه صفة من صفاته يشكلان تشبيهاً في النفس. أما هذه الصفة وحدها فليست استعارة وليست مجازاً إلا من جهة إسنادها إلى المشبه وهذا مجاز عقلي. ولعل الخطاطة الآتية تختصر بشكل محسوس هذا الطرح:

---

(1) التلخيص/ 295-296.



* صفة من صفات المشبه به دالة هنا على إضمار المشبه به. إنها قرينة التشبيه.

* أظفار مستعملة استعمالاً حقيقياً.

* المجاز يكمن في اسناد أظفار إلى المنية. وهذا هو عينه التخييل عند القزويني.

* ما دام الأمر متعلقاً بإسناد فإن المكنية مجاز عقلي.

* المنية: مشبه ولهذا فهي مستعملة استعمالاً حقيقياً.

* المنية تمثل مع المشبه به المضمر في النفس تشبيهاً مضمراً في النفس.

ونلاحظ أن المشبه به هو وحده الغائب ولذلك فالاستعارة ليست ماثلة في المثال نظراً لغياب العنصر الذي يتحملها.

وبعد هذا فإن المشروعين النظريين عند كل من السكاكي والقزويني يسيران في طريق مسدود. وذلك لأن المنطلق لم يكن سليماً عند كليهما. إنهما ببساطة لم يلتزما بمنطق دقيق صارم. وحدودهما يخونها المنطق والعلم. إن هذا يطرح من جديد مشروعية استئناف المسير من جديد.

3 ـ الاستعارة المطلقة والترشيحية والتجريدية:

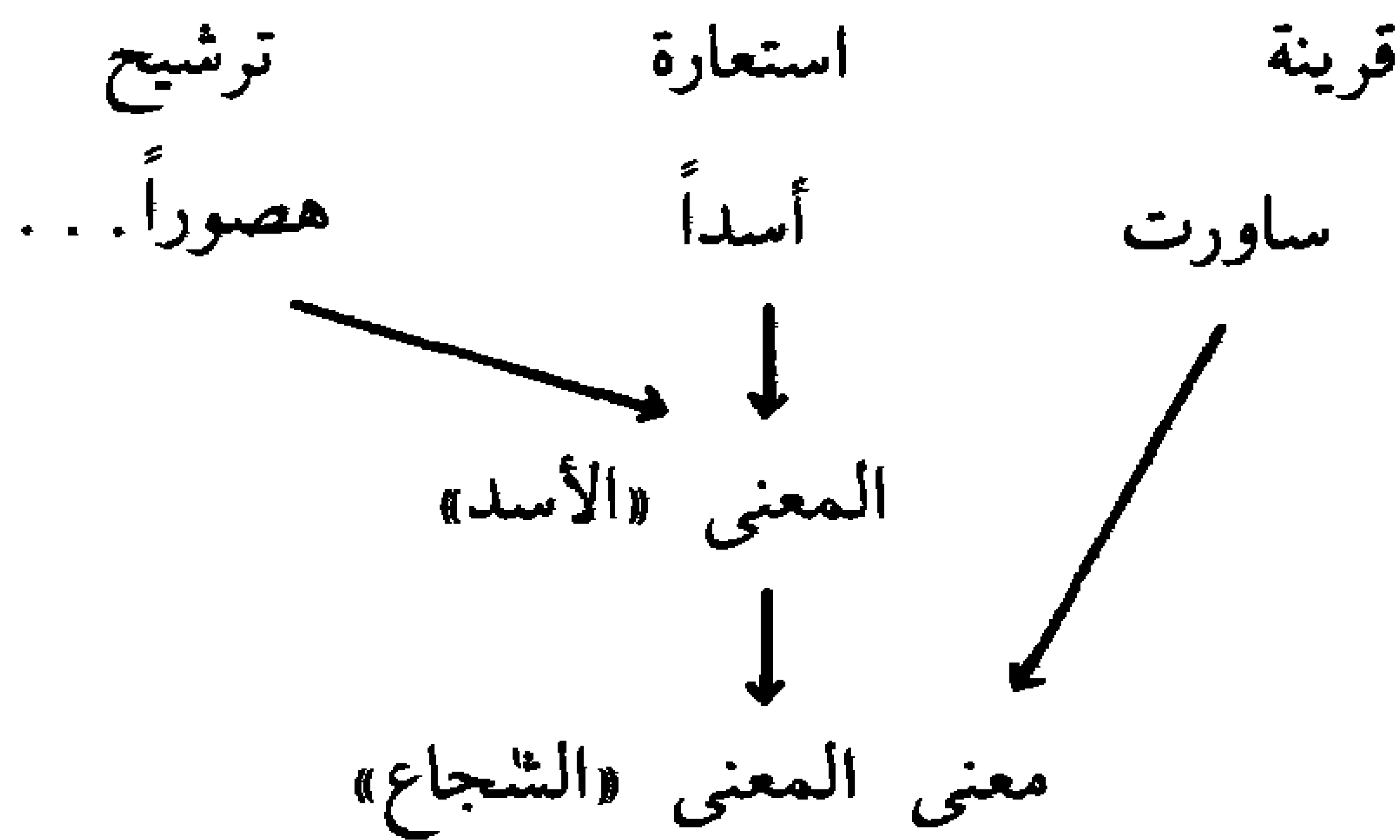
يقول السكاكي في تعريف هذه الاستعارات:

«اعلم أن الاستعارة في نحو: عندي أسد، إذا لم تعقب بصفات أو تفريع كلام، لا تكون مجردة ولا مرشحة وإنما يلحقها التجريد أو الترشيح إذا عقبت بذلك، ثم إن الضابط هناك أصل واحد، وهو أنك قد عرفت أن الاستعارة لا بد لها من مستعار له ومستعار منه، فمتى عقبت بصفات ملائمة للمستعار له، أو تفريع كلام ملائم له،

سميت، مجردة. ومتى عقبت بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه، سميت مرشحة»[1].

التحليل الذي يقدمه السكاكي يقف عند هذه الحدود مختزلاً الاستعارة بإرجاعها إلى أصلها المستعار له والمستعار منه. ومحاولة السكاكي هنا تقتصر على النظر إلى هذه الاستعارة من زاوية ما يذكر بعد الاستعارة أي أن هناك وصفاً سياقياً. وقد كان من الممكن مناقشة هذه الاستعارة من زاوية، دلالية أكثر فعالية، وأقدر على ضبط مميزاتها. فلنأخذ مثال السكاكي نفسه ولنحاول تحليله انطلاقاً من فرضياته المطروحة في مقدمته للبيان. ولنفعل ذلك انطلاقاً من الأمثلة نفسها التي يقدمها للترشيح والاطلاق والتجريد:

* مثال الترشيح:



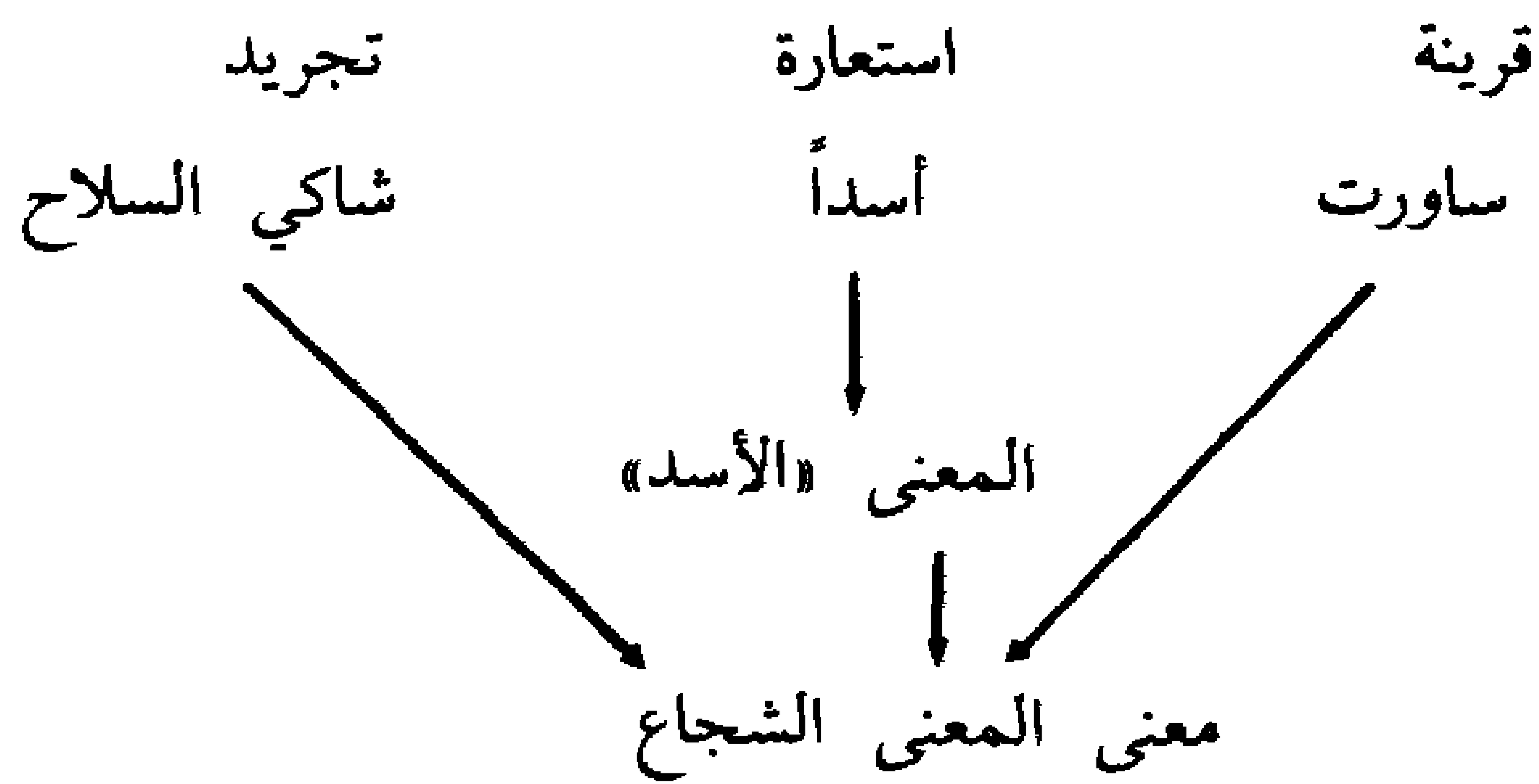
ينطلق هذا التشخيص من محاولة استغلال الوقائع أو الكلمات المتحققة على المحور السياقي بربطها بالمحور الاستبدالي الدلالي وربط ذلك بالفعالية الشعرية.

* إننا نلاحظ أن القرينة، في الوقت الذي نشير فيه إلى معنى المعنى فإنها تحاول بذلك عزل المعنى المعجمي للكلمة الاستعارية، هذا المعنى الذي نتوقف عنده لحظة إلا أن القرينة تدفع بنا دفعاً نحو البحث عن معنى ينسجم معها. خاصة وأن القرينة تمثل قاعدة وعلامة تجعل القول قابلاً للفهم وذا معنى. ويبدو أن هذا الانتقال بقدر ما يكون سهلاً عفوياً بقدر ما تكون الصورة ضعيفة. ويبدو أن المجاز الذي يتحول إلى حقيقة ليس شيئاً آخر إلا هذا الانتقال السهل الخاطف عبر المعنى الأول نحو المعنى الثاني. إلا أن الاستعارة قد تعمد، على يد الشعراء، إلى محاولة مد نفسها بطاقة وروح جديدتين وذلك بإضافة كلمة أخرى بعد الاستعارة، تؤخذ من الحقل الدلالي نفسه للكلمة الاستعارة وذلك كما نلاحظ في

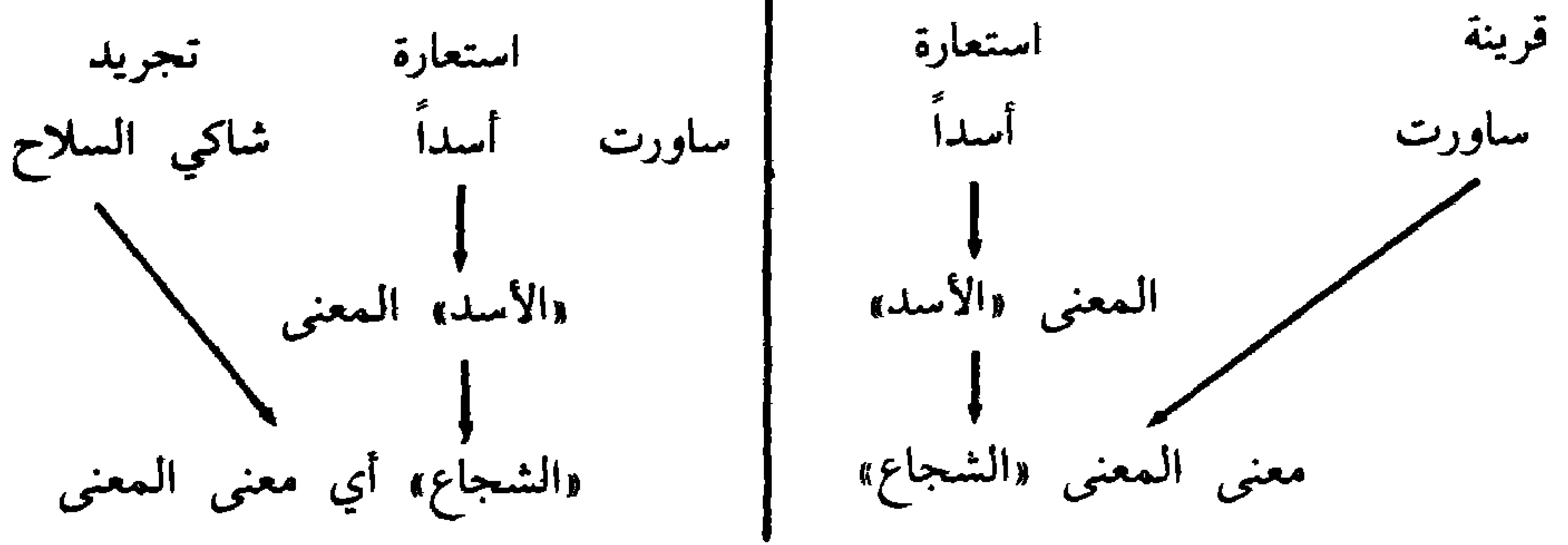
(1) المفتاح/ 385.

المثال السابق. فكلمة «هصوراً»، قد جاءت لدعم المعني الأول التصويري. إن هذه الأداة كفيلة بأن تديم وتقوي موقع المعنى الأول وبأن تخلق توتراً جديداً بين المعنى ومعنى المعنى ويعمل هذا كله على تقوية الاستعارة ويكون سبباً في خلق استجابة قوية لدى المتلقي. ولأمر ما فضل القدماء الترشيح على غيره.

* الاستعارة المجردة. إن ما يحصل مع هذه الاستعارة نقيض لما حصل مع سابقتها. ولنتناولها انطلاقاً من المثال نفسه مع شيء من التعديل:



نستطيع أن نستعيد التحليل السابق نفسه المتعلق بالقرينة والاستعارة وبعدهما سنجد كل شيء مختلفاً. إذ ان الكلمة الواقعة بعد الاستعارة تأتي لا لكي تدعم المعنى بل لكي تقف إلى جانب القرينة مدعمة إياها لأجل النفاذ إلى معنى ولأجل تهميش المعنى الأول في كلمة الاستعارة. ولعل هذا يرجح كفة المعنى الثاني، ويخلق حالة عدم تكافؤ. إن القرائن عندما تكثر تجعل المتلقي ينصرف بسهولة نحو المعنى الثاني، دون توقف في لحظة المعنى الأول المعجمي والذي بفضله تتقوى الصورة الشعرية. أي بقدر ما يكون حضور هذا المعنى المعجمي مكثفاً مجسداً بذلك نقيض المعنى المراد بالقرينة. ويبدو أن التجريد لا يخدم هذا النزوع في الاستعارة بل إنه في حقيقته ليس أكثر من قرينة ثانية أو ذيلاً لها. إنه لا ينجز إلاّ ما تنجزه ولعل تسميته قرينة ثانية أجدر بالكشف عن حقيقته الواقعية وقد يكون الرسم الآتي كاشفاً عن هذا الواقع بشكل ملموس. وذلك بالانطلاق من المثال نفسه المعتبر استعارة تجريدية وسنعمد هنا إلى عزل التجريد مع الاستعارة عن القرينة. وسنعمد في لحظة أخرى إلى عزل القرينة مع الاستعارة وذلك لكي نضبط الهوية الحقيقية لكل من القرينة والتجريد:



إن التجريد ينجز كما نلاحظ في المثالين الوظيفة نفسها التي تنجزها القرينة. وما دام الأمر كذلك فليس هناك أي داع لكي يطلق عليه اسم مختلف عن الاسم الذي يطلق على القرينة وقد يكون لائقاً تسمية التجريد قرينة ثانية أو امتداد القرينة ولعل في ذلك كشفاً حقيقياً عن هويته من جهة واقتصاداً في المصطلح.

إن الترشيح يمكن هو الآخر أن ينسحب عليه هذا الحكم. اللائق أن يطلق عليه امتداد أو ذيل أو ترفيل الاستعارة ما دام تابعاً لها ومأخوذاً من حقلها الدلالي نفسه.

لن نتوقف هنا عند الاستعارة المطلقة لأنها ليست إلا الاستعارة الخالية من الترشيح، والتجريد، ولكونها محللة ضمن تحليل الترشيح والتجريد.

يمكن في الأخير القول بأن هذه الأنواع من الاستعارة لا تحظى بالتقدير نفسه عند البلاغيين، إنهم يضعون في المقدمة الاستعارة الترشيحية وفي المرتبة الثانية تأتي المطلقة وفي الأخير المجردة. ويحلل المراغي هذا الترتيب بقوله:

«الترشيح أبلغ وأقوى من الاطلاق والتجريد لاشتماله على تقوية المبالغة وكمالها. فإن المحور الذي يدور عليه الترشيح إنما هو تناسي التشبيه وادعاء أن المشبه هو المشبه به نفسه وكأن الاستعارة غير موجودة، ألا ترى أن الناثر أو الشاعر يجد في انكارها، ويخيل إلى السامع-أن الأمر على ما يقول حقيقة، ومن ثم وضع أبو تمام كلامه في علو المنزلة، والرقي في خلال الشرف وضعه في علو المكان حين يقول:

ويصعد حتى يظن الجهول ... بأن له حاجة في السماء»[1]

ان هذا التقدير للترشيح حاصل بالفعل حتى عند المتلقي ولكن التحليل الذي يقدمه

(1) علوم البلاغة/ 331.

المراغي ليس واضحاً بما فيه الكفاية. إن العلة كامنة في كون الترشيح يقوي الصورة. أي إنني عندما أقول: «ساورت أسداً» تقصد شجاعاً فإننا نلاحظ أن هناك قدراً محدداً من التوازن بين المعنى ومعنى المعنى. هذا التوازن يختلف بطبيعة الحال من مثال إلى آخر وذلك بحسب درجة الاستهلاك أو عدمه. ولكنني إذا أخذت ذلك المثال واتبعت «أسداً» بكلمة «هصوراً». فإنا نقوي حضور صورة الأسد. أي يُستحضر بشيء من القوة والامتلاء: «صورة» تكون زائدة على المعنى الذي يراد توصيله. هذا الالحاح على «الصورة» الزائدة هو العلة في استحسان المتلقي لها.

ويعود المراغي فيؤكد على هذا الأمر بقوله:

«المطلقة أبلغ من المجردة. لأن التجريد يذكر بالتشبيه فيضعف دعوى الاتحاد»[1].

والحقيقة أن التجريد يحتل هذه المرتبة الدنيا لأنه يضعف «الصورة» أي «صورة الأسد» في المثال:

ساورت أسداً شاكي السلاح.

«إن شاكي السلاح» يجعلنا لا نستحضر «صورة الأسد» تلك الصورة الزائدة فعلاً أمام المعنى ولكنها ضرورية لتحقيق شعرية الشعر. فلكون هذه الصورة تهمش كانت المجردة ضعيفة.

والمطلقة أفضل من التجريد لأنها على الأقل تترك للقارىء قدراً كبيراً من الحرية والخيال، لا تتركه المجردة. ولكونها لا تتدخل لمحاولة تهميش الصورة الزائدة أو باختصار «الصورة».

ب ـ الكناية:

سنعرض الآن لنوع من «الصور» اصطلح عليه القدماء من البلاغيين بالكناية. يميز السكاكي ضمن هذا النوع من الصور ثلاثة أنواع. ونحن نسمي الكناية صورة دون أن يغيب عن ذهننا أن في هذا الاطلاق كثيراً من التجوز. وهذا ما سنتوقف عليه خلال المناقشة الآتية. هذه الأنواع من الكناية هي: الكناية المطلوب بها الموصوف نفسه. والكناية عن صفة والكناية عن نسبة.

---

(1) علوم البلاغة/ 332.

* الكناية عن الموصوف ومثاله:

«أن تقول في الكناية عن الإنسان: حي، مستوي القامة عريض الأظفار»[1].

وواضح من هذا المثال أننا استبدلنا الكلمة الواحدة بما يعتبر شرحاً لها. أو بعبارة أخرى استبدال التسمية بالتعريف. والغريب أن السكاكي لم يغب عنه هذا الأمر لأنه يصف هذه الكناية بأنها:

«. . . تلفق مجموعاً وصفياً مانعاً عن دخول كل ما عداه مقصودك فيه»[2].

واضح اذن أن المقصود هو التعريف أو الحد. هذا التعريف قد يكون ناقصاً أي لا يأتي على كل الصفات المميزة للشيء كأن تقول: «جاء المضياف»[3] قاصداً إلى زيد المتصف بالكرم.

وقد يكون تمييز العلامة الألماني، هنريش لاوسبيرغ H. Lausberg بين نوعين من الكناية، مفيداً. فهو يسمي النوع الأول: الكناية الفلسفية ـ العلمية وهي تعمل على:

«الاحاطة والتحديد الكامل للمحتوى المفهومي (باعتبارها متطابقة مع التعريف الصحيح). وهذه ينبغي النظر إليها كمرادف [. . .] إلا أن المتكلم في غالب الأحيان يعمل على تلافي الكناية العلمية الفلسفية والتوجه بها وجهة جمالية أو جزئية»[4].

بهذا يتضح أن هذه الكناية التي يتحدث عنها السكاكي في مثال «الإنسان: حي، مستوي القامة، عريض الأظفار» من الكنايات بل من التعريفات والتحديدات العلمية. ولا علاقة لها بالممارسة الشعرية.

* الكناية عن نسبة. أو كناية تخصيص الصفة بالموصوف.

ومن الأمثلة المقدمة على هذا النوع قول الشاعر:

إن السماحة والمروءة والندى ... في قبة ضربت على ابن الحشرج[5]

والواقع أن هذا النوع من الكناية قد يجد مكاناً له، ملائماً، ضمن علاقات المجاز

---

(1) مفتاح العلوم/ 404.
(2) مفتاح العلوم/ 404.
(3) مفتاح العلوم/ 404.
(4) **Elémentos de retorica literaria** (p. 102).
(5) مفتاح العلوم/ 407.

المرسل، ضمن المجاورة أو المحيطة أو ما شابه... بالقدر نفسه الذي يمكن القول عن النوع السابق بأن مكانه قد يكون مع «الأطناب» لأن الأمر يتعلق بالحشو لا التجوز.

* النوع الثالث من الكناية هو الكناية المطلوب بها نفس الصفة. ومن أمثلة هذا النوع «فلان طويل نجادهُ» في معنى طويل القامة. وقد تكون الوسائط كثيرة بين ما يذكر وما يقصد إليه وراء ذلك، مثال ذلك أن تقول:

«كثير الرماد، فتنتقل من كثرةِ الرماد إلى كثرة الجمر، ومن كثرة الجمر إلى كثرة إحراق الحطب تحت القدور ومن كثرة احراق الحطب إلى كثرة الطبائخ، ومن كثرة الطبائخ إلى كثرة الأكلة، ومن كثرة الأكلة إلى كثرة الضيفان، ثم من كثرة الضيفان إلى أنه مضياف»[1].

هذا النوع من الكناية هو الذي توقف عنده الجرجاني وقفة خاصة وهو يتحدث عن الكناية والاستعارة والتمثيل. وقد أعطى الجرجاني لكلمة الكناية معنى يقتصر على هذا النوع الثالث من الكناية عند السكاكي ولعل عبد القاهر كان يشعر بقيمة هذا النوع عندما اقتصر عليها دون غيرها يقول:

«والمراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومىء به إليه ويجعله دليلاً عليه. مثال ذلك قولهم: «هو طويل النجاد» يريدون طويل القامة و «كثير رماد القدر» يعنون كثير القرى. وفي المرأة «نؤوم الضحى» والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان. أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد؟ وإذا كثر القرى كثر رماد القدر؟ وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها، ردف ذلك أن تنام إلى الضحى؟»[1].

نشير بدءاً إلى أن الجرجاني يتحدث في مكان آخر ضمن دلائل الاعجاز عن نوع آخر من الكناية هو الكناية عن نسبة أو تخصيص الصفة بالموصوف وهذا أمر لن نتوقف عنده الآن. ما يهمنا هنا هو النص أمامنا، والذي يظهر أنه يقصر اسم الكناية على نوع واحد هو الكناية عن الصفة وفي الحقيقة أنها هي وحدها المتميزة والجديرة بأن يفرد لها فصل من الكلام دون النوعين الآخرين اللذين يجب أن يلحقا بفصول أخرى ضمن البيان أو المعاني.

---

(1) مفتاح العلوم ص 405.

إن الجرجاني، علاوة على موقفه الموصوف آنفاً، يقدم تعريفاً لهذه الكناية غاية في الدقة والموضوعية والشمول. إنه لا يعتبرها «تجوزاً» في اللغة فهو يصفها بالاشارة إلى نظام الأشياء خارج الكلام. ولكي نتمثل هذا نقارنها بما يحصل مع الاستعارة، فنحن نطلق على المحارب «أسد» يعني أنني أخرق منطق الأشياء بالاشارة إليها بغير إشاراتها. فلكي أفهم المعنى ينبغي أن أسارع إلى استبدال «أسد» بـ «محارب». ان الكلمة لا تشير إلى الشيء الذي تعنيه في الاستعمال العرفي. أما عندما أقول: «نؤوم الضحى» فإني أجد تطابقاً بين الكلام أو القول والشيء خارجه. ان التجوز ليس متعلقاً بالرابطة التي تصل القول بالشيء. ولذا فالتجوز ليس لغوياً. انني لأجل ادراك المعنى أنزل إلى عالم الأشياء. وهناك ألمس أن القول «نؤوم الضحى» يقدم صورة صادقة عن الشيء ومع ذلك فإنها لا تكون مقصودة مع الكناية. ما يكون مقصوداً هو شيء يتعايش مع نؤوم الضحى أي «الترف والثراء». ان هذه صورة «وجودية». وهذا هو قصد الجرجاني من قوله:

«... ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان»[1].

إن التقطع مع المجاز متحقق في الخيط الرابط بين الكلمة والشيء أما التقطع في الكناية هنا فحاصل في روابط الأشياء فيما بينها. إن النوم حاصل واقعياً والكلام «نؤوم الضحى» يصفه بصدق. علينا أن ننتقل منه إلى الترف الملازم لذلك النوم.

هذا الانزلاق من شيء إلى آخر مصدر لذة جمالية وهو غير حاصل في النوعين الآخرين. ومما يقلل من أهمية هذه الكناية أنها كثيراً ما تلبست بزي عرفي. كما أن التنقل بين الأشياء هو تنقل بين الأشياء المتجاورة لا المتباعدة، لأن هذا التباعد يظل من نصيب الاستعارة والتشبيه اللذين نالا عصا السبق في مجال التصوير.

(1) دلائل الاعجاز/ 66.

الفصل الرابع

الصورة الشعرية باعتبار المحاكاة والتخييل

1 ـ مادة الشعر وصورته عند حازم:

يمثل كتاب حازم القرطاجني «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» مرحلة جديدة في تاريخ نظرية الشعر عند العرب. إنه بقدر ما يستلهم مجهودات المتقدمين من النقاد واللغويين والبلاغيين وعلماء العروض والقافية والفلاسفة، بقدر ما يحاول تقديم صيغة جديدة لنظرية الشعر عند العرب. سنحاول عرض موقف حازم من الزاوية التي تهمنا أي من زاوية «الصورة الشعرية»، هذا على الرغم من أن الجزء المتعلق بهذا الجانب ضمن الكتاب، قد ضاع. ومع هذا فإن هناك إمكانية للمجازفة في سبيل تكوين وبناء رأي حازم، في الموضوع، انطلاقاً من الأجزاء المتبقية. إن هذا العمل يتطلب منا التوقف عند نوعين من القضايا. يتعلق الأول بمادة الشعر باعتبارها أفكاراً ساذجة، غفلاً. ويتعلق النوع الثاني بصورة أو بشكل التعبير. وهذه بدورها سنميز فيها صنفين. الأول هو صورة التعبير الصوتية أو اللفظية والثاني هو صورة التعبير الدلالية أو المعنوية.

نستطيع أن نميز في تاريخ نظرية الشعر بين موقفين بشأن مادة الشعر وصورته. يذهب الأول إلى أن هذه المادة تلعب دوراً مهماً في شعرية النص. ويذهب الثاني إلى أن الذي يلعب هذا الدور هو صورة التعبير لا المادة الدلالية، يمكن تسمية الموقف الأول بأنه «جوهري» substantialiste والثاني شكلاني formaliste ومع هذا فإن هناك امكانية لتصور موقف ثالث يجمع بين الموقفين السابقين، ويمكن تأطير موقف حازم ضمن هذا الموقف الثالث الأخير، لنبدأ اذن بتصور حازم لمادة الشعر:

«فالمتصورات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحاً أو ترحاً أو شجوا هي التي ينبغي أن نسميها المتصورات الأصيلة. وما لم يوجد ذلك لها في النفوس ولا معتقداتها العادية فهي المتصورات الدخيلة، وهي المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلم وتكسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن.

فالمعاني المتعلقة بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي ينحى بها نحو ما يستطيبه الجمهور أو يتأثرون له بالجملة. فإذا استعملت فيها فإنها معيبة لكونها دخيلة في الكلام بحسب الغرض، وإنما تكون أصيلة في الشعر إذا كان غرض الكلام مبنياً على محاكاتها وإيقاع التخيل فيها بالقصد الأول»[1].

إن حازماً القرطاجني يميز بين معان فطر الناس على معرفتها والتأثر لها إما سلباً أو ايجاباً، وهذه من الشيوع بحيث تشكل الرصيد المشترك عند كل الناس، وبين المعاني أو المتصورات التي يكتسبها الإنسان بالتعلم، ولا تشكل رصيداً مشتركاً عند كل الناس، إذ انها تمثل معرفة علمية أو ما شابه ذلك. إن التصورات الأولى هي المعتمدة في الشعر. أما الثانية فإنها لا تكون معتمدة إلا إذا تغافلنا عن قيمتها العلمية. أي إذا تعاملنا معها دون اعتبار أهميتها العلمية التي تصبح هنا ثانوية واتخذناها مادة للمحاكاة وايقاع التخييل.

إن حازماً عندما يطرح المسألة في اطار لفظي خالص يميز بين نوعين من الألفاظ، أو ما يعبر عنه «بالمعاني أو العبارات»[2].

«فأما المعاني أو العبارات المتعلقة بصنائع أهل المهن فينبغي ألا يستعمل شيء منها لأن استعمالها في الشعر أشد قبحاً من استعمال الألفاظ الساقطة المبتذلة، فأما المعاني الخارجة عن صنائع أهل المهن وعما يحتاج في فهمه إلى مقدمة فهي التي يجب أن يكثر من استعمالها، فإن منزلتها من المعاني منزلة الألفاظ المستعملة المفهومة التي ليست بعامية ساقطة ولا متوعرة وحشية»[3].

إن هذا الكلام يعني أن الشاعر ينبغي أن يتلافى الألفاظ التي تكون عبارة عن مصطلحات تستخدم في مجال علمي أو صناعي ما. إن هذا المعجم لا تكون معرفته شائعة بين كل الناس بل تكون مقصورة على مجموعة من المتخصصين لا غير، وبهذا فإن استعمالها سيكون مصدر بلبلة في الشعر، إن هذه المصطلحات تشبه حال استخدامها في الشعر:

«الحوشي الذي لا يفهمه إلا الأقل من خاصة الأدباء»[4].

وقد تكون هذه الألفاظ أو المعاني مأخوذة من أجناس من الخطاب لا تنتمي إلى

---

(1) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح. محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1981 ص 22.
(2) نفسه ص 189.
(3) نفسه ص 189.
(4) نفسه ص 189.

الحقول العلمية أو الصناعية ولكنها لا تكون مع ذلك منتمية إلى ذلك الرصيد، من الألفاظ والمعاني، الشائع بين الناس، كالألفاظ والمعاني المأخوذة من قصة غير مشهورة، وهي التي لا يحسن بالشاعر الاعتماد عليها في شعره. يقول حازم:

«وأما ما يتوقف فهمه على قصة فلا يخلو أن تكون تلك القصة مشهورة أو غير مشهورة، فإن كانت القصة مشهورة فذلك حسن وإن لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يستحسن»[1].

هكذا يتضح أن حازماً يتحدث عن مادة الشعر، معنوية ولفظية، فلا يراها لائقة بالشعر إلا بشرطين الأول أن يكون لهذه المادة مساس بذات الإنسان. «وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها»[2] الثاني أن تكون هذه المعاني منتمية إلى الرصيد المعروف عند كل الناس. فـ «أفضل المواد المعنوية في الشعر ما صدق وكان مشتهراً»[3].

تظهر كل هذه النصوص حرص حازم على ادخال طبيعة «المادة المعنوية» في الحكم على شعرية النص، وذلك دون السقوط في فخ أحكام قيمة أخلاقية أو غير أخلاقية، إن موقفه وصفي خالص يستند إلى التجربة دون تحيز ايديولوجي لصالح هذه القيم أو تلك. وبالرغم من هذا التناول للمادة المعنوية ومراعاتها في الحكم النقدي فإن حازماً يدفعه الحذر إلى حد يقربه من الموقف المقابل الذي يعول على صورة التعبير لا المادة يقول:

«فأما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة وبين ما شاركوهم فيه، ولا ميزة بين ما اشتدت علقته بالأغراض المألوفة وبين ما ليس له كبير علقة إذا كان التخييل في جميع ذلك على حد واحد، إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق»[4].

ويقول مؤكداً الموقف نفسه بعبارة جد واضحة:

«إن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل»[5]

إن حازماً يعتبر هنا، خلافاً لما سبق، «المحاكاة والتخييل» الوسيلة التي تجعل من

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 188.
(2) نفسه ص 20.
(3) نفسه ص 82.
(4) نفسه ص 21.
(5) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 83.

المعنى الخام شعراً جيداً. وذلك بدون مراعاة لأي شروط مسبقة في هذا المعنى، لاحظوا عبارته السابقة «في أي معنى اتفق» ولاحظوا أيضاً عبارته «إن الشعر لا تعتبر فيه المادة». بهذا يقترب حازم من الموقف الشكلاني الذي لا يحسب للمعنى أي حساب. إن هذا يتطلب اذن التوقف أمام مفهومي «المحاكاة والتخييل» عند حازم. إذ بفضلهما يتم تحويل المادة الغفل إلى شعر. إنهما يكادان يترجمان المفهوم المعاصر «صورة» أو «شكل» forme[1].

2 ـ تعريف المحاكاة والتخييل:

إن حديث حازم عن المحاكاة والتخييل كثيراً ما كان ملتبساً، ومما زاد في هذا اللبس كونه يعطف أحدهما على الآخر مما يوهم بترادفهما وكأن الأمر يتعلق بالمعنى نفسه متحققاً في لفظين مختلفين. يقول حازم:

«وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة»[2].

ومع هذا فإن النص الآتي يسلط الكثير من الضوء على هذين المفهومين ويزيل عنهما الكثير مما علق بهما من غموض والتباس:

«لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان ـ فإن بعض الحيوان لا محاكاة فيه أصلاً، وبعضها فيه محاكاة يسيرة: إما بالنغم كالببغاء، وإما بالشمائل كالقرد ـ اشتد ولوع النفس بالتخيل وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل».

يتضح من هذا أن المحاكاة تتضمن معنى «الاعادة» أي وصف للأشياء بواسطة الكلام، إن المحاكاة وصف لعلاقة النص بموضوعه. ما هي حدود هذه الاعادة؟ (هذا شيء سنعود إليه فيما بعد). واذن فمفهوم المحاكاة الذي يتضمن معنى «الإعادة» أو «الوصف» هو الذي جعل حازماً يقول:

«وجهات الشعر: هو ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل: الحبيب والمنزل والطيف»[3].

(1) Structure du langage poétique/28.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 92.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 77.

إن لفظة الجهة التي تشم منها روائح منطقية (منطق الجهات) تعني هنا موضوع الوصف أو المحاكاة. هكذا تتضح المحاكاة بكونها تنحصر بين الكلام والشيء المتحدث عنه، إن هذه النصوص يمكن مضاعفتها. لنتأمل هذا النص أيضاً:

«فقد تبين أن الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب فيها إلا بالافراط وترك الاقتصاد»[1].

لنلاحظ كيف أن المحاكاة تعطف على الوصف مما يؤكد العلاقة السابقة نفسها المشار إليها، ولكن لنر أيضاً حضور عنصر جديد وبالغ الأهمية من تحديد مفهوم المحاكاة. إن هذه لا تسعى إلى الاعادة الحرفية للموضوع الموصوف. إنها قد تدخل عليه تغييرات. وهذا التغيير لا يوصف بالكذب ـ الكذب علاقة بين الكلام وموضوعه ـ إلا إذا ترك الاقتصاد، ولكن لأجل ماذا تمس المحاكاة الأشياء بالتغيير؟ إنها تمسها بالتغيير لأجل إيقاع التخييل، ومعلوم، عند حازم، ان وظيفة الانتاج الأدبي ليست هي ايقاع التصديق وإلا لأصبح الأدب ردفاً للمنطق أو العلم. المطلوب من الأدب ليس تقديم المعارف عن الموضوع بل المطلوب منه هو التخييل، فما المخيل، وما التخييل؟ يقول حازم نقلاً عن ابن سينا:

«والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه، طاعة للتخيل لا للتصديق، فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً. وإن كانت محاكاة الشيء لغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب، لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها، وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراءة له. والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة والحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»[2].

(1) نفسه ص 75.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 85-86.

يثير هذا النص قضايا بالغة الأهمية، وذلك لتمييزه بين التخييل وبين المحاكاة. فالتخيل هو الاستجابة الانفعالية التي تحدثها المحاكاة هذه الاستجابة لا يراعى معها حتماً، صدق المحاكاة، بل إن حازماً ينظر إلى المحاكاة بمقابلتها بالصدق. وكأن المحاكاة في هذا النص لا تتحقق إلا بتحريف معين للشيء المتحدث عنه وذلك قصد إثارة التخييل لدى المتلقي أي ما يمكن اعتباره استجابة جمالية. صحيح أن المحاكاة ليست كاذبة حتماً، لكن يبدو ـ حسب رأي حازم ـ أن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، بل إن «المحاكاة الصادقة» المخيلة قد لا يلتفت فيها إلى جانب الصدق بقدر ما يلتفت فيها إلى ما يثير انفعالهم دون تحكيم للعقل ولا للمنطق. من خلال هذا الكلام يتضح أن التخييل معاناة مترتبة عن التقاء المتلقي بالنص الذي يمثل محاكاة لموضوع ما، تلك المحاكاة التي لا يراعى فيها حتماً شرط الصدق، بل إن هذا قد تتم التضحية به من طرف المحاكاة، وفي حال توفر عنصر الصدق فإنه لا يكون حافزاً على التخييل. بهذا ندرك أن المحاكاة مرحلة أولى نحو التخييل، ويعبر الدكتور سعد مصلوح عن هذا بعبارته:

«ويرتبط الأثر النفسي للتخييل عند حازم بالتذاذ النفس الإنسانية بالمحاكاة التي هي وسيلة التخييل وهذا أمر مركوز في فطرتها»[1].

ويقول الدكتور أحمد جابر عصفور:

«قد تتناقض المحاكاة (. . .) مع العقل الخالص للمتلقي، ما دام العقل الخالص يتشكك في كل خبرة ذاتية قرينة انفعال أو تخيل، إلا أن المحاكاة لا يمكن أن تتناقض مع القوة المتخيلة للمتلقي، لأن القوة المتخيلة عند المتلقي نظير القوة التي أبدعت المحاكاة نفسها عند المبدع، والنظير يتعاطف ـ عادة ـ مع نظيره»[2].

نخلص بعد هذا إلى مجرد التأكيد: أن المحاكاة علاقة النص بالعالم الذي تصفه وصفاً جمالياً. أما التخييل فعلاقة النص بالمتلقي وبعبارة أدق استجابة المتلقي أمام النص المحاكي، وأن التوفيق الأدبي في لحظة المحاكاة يترتب عليه الفوز في لحظة التخييل لدى المتلقي وهذا يتضمن حتماً صياغة النص في ذاته صياغة لائقة.

إن هذا يبرز أن حازماً حاول النظر إلى النص في جميع أبعاده بعيداً عن الاختزال الذي يحول النص إلى مجرد طرف في علاقة وحيدة البعد.

---

(1) د. سعد مصلوح. حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر. نشر عالم الكتب. القاهرة 1980 ص 190.

(2) د. أحمد جابر عصفور. مفهوم الشعر. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت 1982 ص 161-162.

بعد هذا التمييز بين المحاكاة والتخييل ننتقل إلى الأدوات التي يتوسل بها الشاعر في تناوله معنى ما، أي ننتقل إلى مواجهة النص انطلاقاً مما يسميه ابرامس Abrams «النظريات الموضوعية»(1). إن هذه الأدوات، توصف كما نلاحظ بالمحاكيات تارة وبالتخييلات طوراً آخر. إنها محاكيات باعتبار علاقتها مع «الجهة» أي الموضوع وتخييلية باعتبار عملية التلقي.

3 ـ أصناف المحاكيات:

إن هذه الوسائل التخييلية تستقطب عند حازم كل الأدوات التعبيرية البيانية والبديعية والتركيبية والعروضية (بما في ذلك من أوزان وقواف) والبنائية (نسبة إلى بناء النص) والأسلوبية والسردية أو القصصية.

يمكن أن نسجل أن التخييل يشمل كل أشكال التعبير الأدبي التي تتوزع على مجموعة من التخصصات والعلوم، وبالرغم من هذا كله فإن حازماً لم يكن يعامل هذه الأدوات المعاملة نفسها، وذلك بسبب الاختلاف في أهميتها الشعرية أو التخييلية، يقول حازم في تعيين هذه الأدوات التخييلية:

«والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن.

وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضروري وتخييل ليس بضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلاً للضروري وعوناً له على ما يراد من انهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه، والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة وتخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم، وأكد ذلك تخييل الأسلوب»(2).

هذا النص يهمنا كثيراً، إذ انه لم يكتف بتعيين كل الأدوات التعبيرية التي تحول المعنى النثري إلى شعر بل إنه ـ وهذا أهم ـ يجعل تخاييل المعاني في قمة الهرم. وواضح أن «الصورة الشعرية» تدخل في اطار التخاييل المعنوية. وقبل الخوض في هذا الأمر نتوقف قليلاً لأجل التعرف على مفهوم المحاكاة والتخييل عند بعض البلاغيين. يكاد مصطلح التخييل يدل عند كل ناقد وبلاغي، على مفهوم مختلف عما يدل عليه عند ناقد أو بلاغي آخر. ولأجل إدراك خصوصية هذا المفهوم رأيت أن رصده عند المتقدمين قد يساعد على إدراك أدق لما نجده عند حازم. يقول ابن سينا:

---

(1) in **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**/ 109.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 89.

«وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب»[1]. إن المحاكيات تكاد تكون مرادفاً للأدوات التعبيرية البيانية.

وإذا انتقلنا إلى عبد القاهر الجرجاني فإننا سنجده يفرد للتخييل مكانة خاصة في «أسرار البلاغة» وإن كان هذا المفهوم قد انتابه كثير من الاضطراب عند صاحب الأسرار، فقد استخدم عنده مقابلاً للمعاني العقلية وهذه تتمثل عنده في النقل الأمين لعالم الأشياء وللاعتقادات الشائعة بين الناس، تلك الاعتقادات المرتبطة بالقيم الأخلاقية والدينية أما المعاني التخييلية فإنها تعني عنده نوعاً من «الأقيسة الزائفة» وذلك كأن يقول الشاعر في مدح الشيب:

«وبياض البازي أصدق حسناً إذا تأملت من سواد الغراب»[2]

فإذا كان بياض البازي أفضل من سواد الغراب وجب بالقياس على ذلك أن يكون بياض الشعر أحسن من سواده، وهذا قياس زائف. إنه شكل من التخييل عند الجرجاني. وواضح أن لا شيء يجمع بين هذا المفهوم وبين نظيره عند ابن سينا وعند القرطاجني. أما الاستعارة التي تدخل عند هذين الأخيرين ضمن التخييل فإنها لا تندرج عند الجرجاني تحت العنوان نفسه:

«إن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل»[3].

إن هذا يظهر إلى أي حد كان مفهوم التخييل يتلون مع كل واحد من الدارسين السابقين بلون خاص، ويمكن أن نجد لمصطلح التخييل معنى آخر إذا انتقلنا إلى البلاغيين المتأخرين. فهذا القزويني يقول:

«والمراد بالتخييل نحو ما في قوله:

وكأن النجومَ بين دُجَاها سُنَنٌ لاَحَ بَيْنَهُن ابتداع

فإن وجه الشبه فيه هو الهيئة الحاصلة من حصول أشياء مشرقة بيض في جوانب شيء مظلم أسود، فهي غير موجودة في المشبه به إلا على طريق التخييل»[4].

إن وجه الشبه الذي يجمع بين الطرفين قد يكون متحققاً فيهما معاً وفي هذه الحالة

---

(1) أنظر أرسطو طاليس في الشعر. تر. وتح. عبدالرحمن بدوي. دار الثقافة بيروت 1973 ص 171.
(2) أسرار البلاغة ص 247.
(3) أسرار البلاغة ص 252.
(4) التلخيص ص 245-246.

نكون أمام وجه شبه تحقيقي وقد لا يتحقق في أحد الطرفين إلا تخييلاً، أي إنه يفترض افتراضاً ولا يكون له تحقق في الشيء. هكذا، فالتخييل، هنا، وصف للتشبيه باعتبار هذه الصفة المشتركة فلا يسمى التشبيه تخييلياً إلا بالنظر إليه من زاوية وجه الشبه عندما لا يكون له وجود فعلي في أحد الطرفين. وفي الحالة الأخرى يكون وجه الشبه تحقيقياً.

وكما يوصف التشبيه «بالتخييلي» كذلك توصف الاستعارة بالتخييلية وهذه يصفها القزويني بقوله:

«قد يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى المشبه ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به، فيسمى التشبيه استعارة بالكناية، أو مكنياً عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخييلية كما في قول الهذلي:

وَإذا الْمِنيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لاَ تَنْفَعُ»[1]

إن هذا الفهم للتخييل يفترض أنه تجوز في الاسناد لا في اللغة. إنه إذن مجاز عقلي لا لغوي، كما يفترض أن الكلمات لا تشير إلى أكثر من معانيها المعجمية. إن المنية تدل على المعنى المعروف في الاصطلاح كما أن أظفارها لا تدل على أكثر من المعنى الاصطلاحي.

التخييل عند السكاكي فإنه يعني شيئاً آخر مختلفاً عما رأيناه عند الخطيب القزويني. يقول متحدثاً عن الاستعارة التخييلية:

«هي أن تسمي باسم صورة متحققة، صورة عندك وهمية محضة تقدرها مشابهة لها، مفرداً في الذكر، في ضمن قرينة مانعة عن حمل الاسم على ما يسبق منه إلى الفهم من كون مسماه شيئاً متحققاً. وذلك مثل أن تشبه المنية بالسبع في اغتيال النفوس، وانتزاع أرواحها بالقهر والغلبة [...] تشبيهاً بليغاً، حتى كأنها سبع من السباع، فيأخذ الوهم في تصويرها في صورة السبع، واختراع ما يلازم صورته، ويتم بها شكله من ضروب هيئات وفنون جوارح وأعضاء، وعلى الخصوص ما يكون قوام اغتيال السبع للنفوس بها (...) ثم تطلق على مخترعات الوهم عندك أسامي المتحققة على سبيل الإفراد بالذكر. وأن تضيفها إلى المنية، قائلاً: مخالب المنية [...] الشبيهة بالسبع، ليكون إضافتها إليها قرينة مانعة من إجرائها على ما يسبق إلى الفهم منها من تحقق مسمياتها»[2].

---

(1) نفسه ص 324-327.

(2) مفتاح العلوم ص 376-377.

يبين هذا النص أن المقصود بالتخييل هو استعمال كلمة تدل على شيء متحقق مكان شيء آخر غير موجود، أما إسناد هذه الكلمة إلى أخرى (ذلك الاسناد الذي اعتبره الخطيب استعارة تخييلية) فإنه عند السكاكي مجرد قرينة دالة على أن تلك الكلمة لا تعني ما تعورف عليه، إن التخييل عند السكاكي مجاز لغوي لأن الأمر لا يتخطى استعمال شيء (أو كلمة) محل شيء آخر غير موجود، إن هذا التجوز ينحصر في الكلمة، في حين أنه عند الخطيب يتخطى الكلمة إلى الاسناد إذ ان الكلمات في عبارة «المنية أنشبت أظفارها» لا تدل إلا على معانيها المعجمية والتجوز حاصل في إسناد إحداهما ـ الأظفار ـ إلى الأخرى ـ المنية ـ الشيء الذي يرفضه السكاكي، فالأظفار عند هذا تعني شيئاً آخر غير الأظفار، تعني شيئاً غير موجود ولهذا كانت تخييلاً.

وبعد هذا فإذا استثنينا عبد القاهر سنجد مفهوم التخييل (الذي قد يرادف مفهومه المحاكاة) تارة يستعمل للدلالة على البيان وطوراً يختزل لكي يدل على أنواع من التشبيهات والاستعارات. (مع اختلاف في رصد الظاهرة). وإذا كان عبد القاهر اضطرب بشأن هذا المفهوم فإنه وسع من دلالته لكي يشمل صوراً معنوية، وربما منطقية، تتجاوز دائرة البيان. في حين أن حازماً تخطى هؤلاء جميعاً لكي تصبح التخييلات دالة على كل الأدوات التعبيرية الشعرية. أي كل ما يمنح النص صفة الأدبية.

لنعد بعد هذا الاستطراد الضروري إلى أدوات التخييل عند حازم، يهمنا أن نعرف مراتب هذه الأدوات وموقع الصورة الشعرية ضمن هذه المراتب.

4 ـ المحاكيات المعنوية والصورة الشعرية:

إذا كانت التخييلات تقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن، فإن التخييلات الضرورية التي لا يقوم الشعر بدونها هي تخيلات المعنى، التي تعتبر الصورة الشعرية من أهم عناصرها، أما باقي التخييلات فمهما بولغ في تقديرها فإنها لا ترقى إلى قمم تخييلات المعنى. إن هذا يعني أن اللفظ والوزن وبناء القصيدة والأسلوب عناصر داخلة عند حازم ضمن ما يسميه «تخييل ليس بضروري»[1]. وإذا حاولنا صياغة عصرية نقول: إن السمة المميزة للشعر هي تخاييل المعنى وحدها من بين الأنواع الأربعة السابقة. أما التخاييل الأخرى فإنها مساعدة فقط.

سنتوقف لحظة مع تخاييل المعنى لأنها هي التي ترتبط بالصورة الشعرية. يميز حازم بين نوعين من المحاكاة: بواسطة وبغير واسطة.

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 89.

«وتنقسم المحاكاة من جهة ما تخيل الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين: قسم يخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه وقسم يخيل لك الشيء في غيره.

[. . .] فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين: إما أن يحاكى لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف.

[. . .] فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة»[1].

إن الصورة الشعرية لا تتحقق إلا مع المحاكاة التي بواسطة أو المزدوجة (أما المحاكاة التي بغير واسطة أو المتحدة، حسب عبارات حازم فلا تتحقق معها الصورة) لأننا معها نواجَه بشيء أو أشياء زائدة على المعنى المراد توصيله وتكون هذه الزوائد واسطة بيننا وبين الموضوع الفعلي المتحدث عنه أو المقصود بهذه المحاكيات المزدوجة بالاضافة إلى تلك الاشارات إلى الصورة الشعرية تحت تسميات «المحاكيات المزدوجة» «والتي بواسطة» «والمعاني الثواني» فإن حازماً يرى أن هناك إمكانية لتحقق الشعر بفضل المحاكيات بغير واسطة أي بغير صورة شعرية ويشير حازم إلى أن المحاكاة تتم بطريقتين الأولى محاكاة الشيء بما يرجع إليه أي محاكاته حرفياً ونقله إلى الكلام نقلاً يتوهم معه أنه حرفي، الثانية هي محاكاة الشيء «بما هو مثال لما يرجع إليه» أي يحاكي الشيء بشبيه له:

[ان] «الشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء»[2].

يبدو من خلال هذه النصوص أن حازماً يفرد للمحاكاة بغير واسطة المكانة نفسها التي يخص بها المحاكاة بواسطة. وظاهر أن هذا الأمر لا يمكن أن يقبله بلاغي مثل عبد القاهر الذي كان يعول بالأساس على المحاكاة التي بواسطة، ولكن ألا يمكن أن تصبح المحاكاة المباشرة كلاماً نثرياً؟ إن حازماً يقصد على الأرجح إلى تلك المحاكاة السردية القصصية والتي ليس ضرورياً أن تعمد إلى المحاكاة التي بواسطة، وهذا عنصر جديد في تاريخ النقد العربي لم يكن يحظى بأي اهتمام.

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 94-95.
المقصود بالتخييل بواسطة التعبير المباشر عن الشيء أما التعبير غير المباشر الذي يدخل بين الشيء المقصود والعبارة شيئاً آخر وسيطاً فهو التخييل بواسطة مثال ذلك، «وزائرتي كأن بها حياء» إن الزائرة في عبارة المتنبي واسطة نمر عبرها إلى الشيء المقصود وهو الحمى.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 94.

نعود لكي نقدم نصاً آخر نعتبره هنا من أنضج ما يمكن أن تعرف به الصورة الشعرية. ولا يظهر أن المعاصرين استطاعوا أن يضيفوا إليه شيئاً ذا أهمية. يقول حازم:

«والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصوداً في نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمداً إيراده ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ولكن يورد على أن يحاكى به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك. ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول. ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لايرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأولى بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان»[1].

إننا نلاحظ أن حازماً يستخدم لأجل تعريف الصورة (التي لا يذكرها بهذا الاسم) لغة دلالية خالصة بدل لغة المنطق التي كان يستخدمها آنفاً. لهذا نجده هنا يتحدث عن المعاني الأولى والثانية، وسابقاً كان يتحدث على مستوى الأشياء عن المحاكى به، ومع هذا فإن الغاية واحدة، إننا في الحالتين أمام شيء أو معنى زائد وغير مقصود يتخذ وسيلة لأجل الوصول إلى الشيء أو المعنى المقصود، والذي يكون موضوع أو غرض القول. لقد كان حازم في كل هذه النصوص رائداً في وضعه اليد على أهم سمة في اللغة الشعرية، أي تلك التي يسميها المعاصرون بالدلالة الايحائية، لنتأمل هذا النص للعالم الألماني بترفلڤي J.M. Peterfalvi وهو يتحدث عن المعاني الأولى والمعاني الثانية:

«في الوقت الذي تُكون الدلالة الوضعية dénotative الحد الأدنى لضمان توصيل معنى ما، فإن الدلالة الايحائية connotative (. . .) يمكن أن تعرف باعتبارها نوعاً من «الهالة المواكبة» التي تسمح للكلمة بممارسة تأثير ما على المستمعين»[2].

وقد علقت ك. ك. اركشيوني. على هذا النص بشكل يقربه أكثر من المعاني التي عبر عنها حازم في النص الذي تقدمت الاشارة إليه. تقول أركشيوني:

«يمكن تفسير الايحاء الذي يظهر في هذه العبارة لبترفلڤي وعند لسانيين آخرين بالطريقة الآتية: إن كلمة معينة يكون لها ضمن سياق محدد، معنى وضعي واحد (. . .) وهذا المعنى يندرج ضمن المتناظرة المرجعية Isotopie وهو يضمن الانسجام

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 23.

(2) **Introduction à la psycholinguistique** in **La connotation** (p. 112).

الدلالي للخطاب réferentielle. إلا أن هذا المستوى الدلالي الذي يعتبر أولياً وأساسياً لا يتحقق في الكثير، وحده، إذ تأتي طبقات دلالية لكي تلتصق بالأولى (. . .) مكونة بذلك قيماً ايحائية مضافة إلى الدلالة الوضعية»[1].

إن التشابه بين هذا النص والكلام المتقدم لحازم لا يحتاج إلى مقارنة ونكتفي بتسجيل زيادة حازم في هذا الشأن. ومع هذا فإن حازماً كان يسير في الطريق نفسه التي بدأها عبد القاهر الذي بالغ في تقدير الدلالة الايحائية في النص الشعري. يقول الجرجاني:

«واعلم أن ذلك الأول الذي هو المشترك العامي [يقصد المعاني والأفكار الشائعة. بين الناس والتي لا يكون لأحد الفضل في معرفتها] والظاهر الجلي والذي قلت ان التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك ما كان صريحاً ظاهراً لم تلحقه صنعة، وساذجاً لم يعمل فيه نقش، فأما إذا ركب عليه معنى ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح فقد صار بما غُيِّر من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض وكسي من دَلِّ التعرض، داخلاً في قبيل الخاص الذي يُتملك بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليه بالتدبير والتأمل، وذلك كقولهم وهم يريدون التشبيه «سلبن الظباء العيون»[2].

إن الجرجاني علاوة على وقوفه على الدلالتين الوضعية والايحائية في النص الشعري يؤكد أن الدلالة الأولى شائعة بين الناس «مطروحة في الطريق» لا تمثل موضوع مفاضلة بين الشعراء أما الدلالة الايحائية الاضافية والمركبة على الأولى والمتحققة في أنواع من التشبيه والاستعارة فهي التي يصح أن تنسب إلى فلان دون فلان وهي التي تكتسب «بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليها بالتدبر والتأمل» إن هذه هي مادة المفاضلة بين الشعراء وهي التي ترفع الكلام إلى مستوى الشعر، ومع هذا فإن حازماً يسير في أرض بكر، لم تسلك قبله، ويتضح ذلك في كثير من الأماكن نكتفي بهذا النص الذي يبرز شيئاً من هذا وذلك حين يقيد المعاني الثواني بشروط منها:

«أن تكون أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيداً للمعنى فإن كان المعنى فيها أخفى منه في الأول قبح ايراد الثواني لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة»[3].

---

(1) **La connotation**/ 112.

(2) أسرار البلاغة ص 315.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 23-24.

كما يُفيد المعاني الأولى بشروط فهذه المعاني هي:

«ما تعلق المتصور فيه بشيء معروف عند الجمهور من شأنهم أن يرتاحوا إليه أو يكترثوا له» [. . .] والتي لا يصلح أن تورد أوائل وتورد ثواني هي ما تعلق التصور فيها بحقيقة شيء لا تعم معرفته جميع الجمهور».

هكذا اذن لا يكتفي حازم بالاقرار بوجود معان أول وثوان. إنه يكشف عن طبيعة الأولى والثانية ومادتهما. أي أنه لا يصلح أي معنى لكي يركب على المعنى الأول كما لا يصلح أي معنى لكي يركب عليه ثان، المعنى الأول ينبغي أن يكون «جمهورياً» والثاني ينبغي أن يكون معروفاً «مشهوراً» ولا يقوم كلام فصيح إلا مع المعاني التي يكون هذا شأنها. أما المعاني الخاصة ببعض الجمهور فقط كالمعاني العلمية أو الصناعية فمما لا يمكن أن يكون قوام الكلام الفصيح البتة.

بعد هذا انتقل حازم إلى مناقشة طبيعة العلاقة بين المعاني الأولى والثانية انطلاقاً من زاوية الخصوص والشيوع. ولأجل هذه الغاية يميز حازم بين ثلاثة أنواع من المعاني التصويرية. الأولى تكون شائعة بين كل الناس أو هي «ما يوجد مرتسماً في كل فكر»[1] ومثالها «ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد»[1] وهذه «لا فضل لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ»[2].

أما القسم الثاني فهو «ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض»[3] أو هو «إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير»[3] ويشترط في تناول الشاعر لهذه المعاني أن يضيف إليها إضافة ما كأن يركب «على المعنى معنى آخر»[4] أو أن «ينقله إلى موضع أحق من الموضع الذي هو فيه»[4].

والقسم الثالث: «هو كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير، وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره وتوقد فكره حيث استنبط معنى غريباً واستخرج من مكامن الشعر سراً لطيفاً»[5].

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 192.
(2) نفسه ص 193.
(3) نفسه ص 192.
(4) نفسه ص 193.
(5) نفسه ص 194.

إن حازماً يقصد بكلامه هذا إلى الصور الشعرية التي تحمل «خاتم» مبدعها أن هذه ألصق بصاحبها وهي التي تكون موضع تنافس بين الشعراء وواضح أن أخذ مثل هذه المعاني، الخاصة بشاعر دون آخر، هو الذي تترتب عنه تهمة الأخذ والسرقة.

إن حازماً حصر بهذا موضوع السرقة في مجال «الصفات الأدبية» باعتبارها علاقة بين «الدوال والمدلولات». كما أن هذه الأدبية لا تكون موضوع سرقة إلا إذا كانت مما لا يشيع بين كل الناس. إن حازماً حقق انجازين بالغي الأهمية إنه من جهة قد وضع يده على أدبية الكلام التي تمثل الموضوع الأصيل لنظرية الأدب.. ومن جهة أخرى رسم تخطيطاً أولياً لتاريخ الأدب. ليس باعتباره تاريخاً للمحتويات (إن هذا إن دخل في عداد التاريخ فمحال أن يدخل في الأدب، ولهذا فنعت تاريخ من هذا النحو بالأدبية أمر غير مقبول علمياً) ولكن باعتباره تاريخاً للأشكال التي تحتل فيها الصورة الشعرية المنزلة الرفيعة.

«إن الصورة الشعرية» تتخذ لها عند حازم تسميات عديدة غير معهودة عند النقاد المتقدمين كقدامة مثلاً وغير معهودة عند البلاغيين كعبد القاهر مثلاً، ويمكن أن نشير مختصرين ما تقدم من هذه التسميات إلى:

1 ـ المحاكيات المعنوية أو طرف منها على أقل تقدير إذ النص السردي هو الآخر يقوم على المحاكيات المعنوية دون أن يكون ذلك صوراً شعرية.

2 ـ المحاكاة بواسطة (مقابل المحاكاة بغير واسطة).

3 ـ تخييل صورة الشيء بصفات شيء آخر شبيه به.

4 ـ المعنى يحال به على معنى آخر.

5 ـ المعنى الثاني.

هكذا فإذا كان حازم يتحرى في كلامه، التجريد فذلك عائد إلى تلافيه الأمثلة التطبيقية، ونفوره من الوصف اللغوي للمخيلات، ونفوره من وضع صنافة على غرار البلاغيين المتقدمين، وعنايته بجوهر وطبيعة المحاكيات وأطرافها، هذا بالإضافة إلى أمور تتعلق بمسألة تلقي الصورة الشعرية وربطها ببعض الاهتمامات النقدية مثل السرقة وتاريخ الأدب ونظرية الشعر، وبهذا كله كان حازم احدى القمم التي تتشرف الإنسانية بإنجابها أمثالها.

الباب الثاني

الصورة الشعرية في النقد الحديث

الفصل الأول

الصورة الشعرية من زاوية النقد التأثري

1 ـ تقهقر البلاغة وبروز النقد التأثري:

المقصود بالنقد التأثري هو ذلك الجنس من النقد الذي يمتنع عن الاحتكام إلى نظام محكم من القواعد، ويقدم بدل ذلك بديلاً يتمثل في مجرد المواجهة «الحرة» للنصوص المعتمدة، في الكثير، على الاستجابة العرضية والآنية، خلال عملية التلقي. وبهذا المعنى يجوز أن نضع النقد التأثري في صف يتعارض تعارضاً تاماً مع النقد البلاغي.

هذا التوضيح أعتبره ضرورياً لأني أزعم هنا، أن «الصورة الشعرية» لا يمكن ادراكها الادراك الدقيق، إلا بواسطة البلاغة وبالضبط علم البيان. ولهذا فقد تزامن «انحطاط وتردي» البلاغة مع السكوت عن هذه الأداة التعبيرية الفاتنة المسماة «صورة شعرية».

حين نوجه وجهنا شطر محمد مندور نجد نقده يعاني من هاتين «العلتين»، في لحظة من لحظات تطوره، إنه من جهة يقلل من أهمية انجازات البلاغيين، كما يضل الطريق حينما يحاول الامساك بالسمة المميزة للشعر، لنتأمل هذا النص:

«منهج الآمدي والجرجاني [يقصد القاضي] إذن يقوم على ملاحظة ما درج عليه الشعراء واتخاذه مقياساً للدرس والحكم، وأما قدامة وأبو هلال فمنهجهما منهج عقلي يصدر عن آراء سابقة في أغراض الشعر ومعانيه ووسائله. وهذا هو أحد الفوارق الجوهرية التي تميز النقد عن البلاغة»[1].

يكشف هذا النص عن ميل مندور إلى جهة الآمدي والقاضي، وعن نفوره من قدامة والعسكري. هذا الميل هو في الحقيقة ميل إلى التأثرية، في صياغتها القديمة، وهذا النفور إنما هو نفور من الخطاب الذي يستخدم مفاهيم ومصطلحات مضبوطة، ويعين له موضوعاً ملموساً، ويستبعد، من موضوعه ومجال عمله، كل تأثير للانطباعات الذاتية المتلونة في كل

---

(1) د. محمد مندور. النقد المنهجي عند العرب. دار نهضة مصر للطباعة والنشر. الفجالة ـ القاهرة 1972 ص 328.

لحظة بلون خاص، هذه البلاغة تم رفضها من طرف مندور، وبرفضها استعصى عليه أن يدرك الصورة الشعرية. ولهذا كنا نجده يتحدث عن شيء سماه «الوصف والتصوير» معتبراً هذا الوصف سمة الشعر.

2 ـ الوصف والتصوير:

يقول مندور:

«والواقع أن الوصف والتصوير قد كانا دائماً عنصراً أساسياً في الشعر يوازن عنصر الغناء وعنصر التفكير»[1].

ولكن ما الوصف وما التصوير؟ إن الجواب يجده مندور عند الناقد الألماني ليسنج Lessing الذي قارن بين فني الرسم والشعر والذي ذهب فيما يرى مندور، إلى أن:

«للمصور لمحة في المكان، وللشاعر لمحات في الزمن [...] فالمصور يستطيع أن يصور وردة يانعة أو ذابلة، بينما الشاعر يستطيع أن يتابع تلك الوردة فيصفها برعمة فزهرة يانعة فأوراقاً ذابلة متساقطة»[2].

ويقول معلقاً على قصيدة لخليل مطران:

«إن وصفه قد جاء منسجماً مع نظرية ليسنج التي تضمن التفوق لشعر الوصف في مجال الحركة وتتابع اللمحات في الزمن»[2].

لقد افتعل مندور، هذه المقارنة المضللة، فالشعر لا يحققُ شعريته إذا اكتفى بمجرد التقيد بنصيحة ناقدنا. إن الكثير من الكلام، حتى لا نقول كل كلام، يقدم الأشياء في حالة حركة، ومع ذلك فليس ذلك الكلام من الشعر في شيء. كما أن الشعر قد يتحقق بدون مراعاة لعنصر الحركة هذا. لقد ضللنا التصوير عند الرسام (ويقابله الوصف عند الشاعر) إذ أنه أصبح مصطلحاً خص به فن الرسم من دون الشعر. ولهذا فقد انتفت إمكانية الحديث عن التصوير الشعري، ونجد بدل ذلك «الوصف» وهو غير ما نعهده اليوم بالتصوير الشعري. أن الوصف هو مجرد نقل أمين للأشياء متحركةً. وظاهر أن هذا العمل لا يفرز كلاماً شعرياً. ولا يسعنا بعد هذا إلا أن نستغرب من موقف مندور الذي يذهب إلى اعتبار «الوصف والتصوير» عنصراً أساسياً في الشعر. والأغرب، أن يتشبث مندور بهذه الفكرة، بحيث أنها مبثوثة في كثير من كتبه. إنها واردة في «الأدب وفنونه» ص 63. وفي «فن الشعر» ص 106.

---

(1) د. محمد مندور. خليل مطران. دار نهضة مصر. الفجالة ـ القاهرة ص 34.

(2) نفسه ص 39.

وفي «النقد والنقاد المعاصرون» ص 183. وفي «خليل مطران» ص 38 الخ. ولشدة حرصه عليها فقد اتخذها مقياساً يزن به الشعراء فمن التزم بها فهو شاعر ومن لم يتقيد بها فهو غير مجيد. يقول:

«ولكن هذه النظرية لم يؤخذ بها فظل الشعراء يهيمون في كل واد»[1]. وحتى حينما يتناول مندور شعراً من هذه الزاوية فإن سمات «التصوير الشعري» يحيل عليها كثيراً.

«إن أنس لا أنس خبازاً مررت به   يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة   وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة   في لجة الماء يلقى فيه بالحجر»[2]

لقد غطى على هذه الصور الشعرية الجميلة الاهتمام المفرط بالوصف المتحرك الذي لا أراه مصدراً للمتعة الشعرية. وبعد هذا، فإن ليسنج، الذي يحيل عليه مندور كثيراً، يؤكد في نصوص معينة عكس ما يذهب إليه صاحبنا. فلنوضح هذا الأمر انطلاقاً من نصين لليسنج:

النص الأول: «إذا كان الرسم والشعر يستعملان في محاكاتهما وسائل أو دلائل مختلفة... وإذا كانت هذه الدلائل Signes تدخل بالتأكيد في علاقة وثيقة بالشيء الذي تدل عليه...، فالمؤكد أيضاً هو أن الدلائل، المنتظمة انتظام تجاورٍ، لا تعبر إلا عن أشياء تكون المجموعات منها أو الأجزاء متجاورة...، في حين أن الدلائل المتعاقبة تعبر فقط عن أشياء تكون المجموعات منها أو الأجزاء متعاقبة. إن الأشياء التي تكون المجموعات منها والأجزاء متجاورة تسمى أجساداً. والأجساد بعلاقاتها المرئية تمثل موضوع فن الرسم، أما الأشياء التي تكون المجموعات منها أو الأجزاء متعاقبة فتسمى أفعالاً وهي الموضوع الخاص بالشعر»[3].

يتضح من هذا النص، أن قصد ليسنج بكلمة شعر هو المعنى نفسه الذي يقصده أرسطو بالكلمة نفسها، إنها تعني الشعر الدرامي الذي يحاكي أفعالاً لا أشياء أي أجساداً، وبهذا نستطيع أن نقول: إن موقف مندور ليس مريحاً، لأنه يحاول أن يضع الشعر الغنائي موضع الشعر الدرامي فقابله بفن الرسم. والحقيقة، أن الرسم إذ يتعارض مع الشعر الدرامي الذي يحاكي الأفعال، فمحال أن يعارض الشعر الغنائي (أو ما يشبهه مما عرف في الحضارة

---

(1) د. محمد مندور. الأدب وفنونه. دار نهضة مصر. القاهرة 1974 ص 63.
(2) د. محمد مندور. الأدب وفنونه. دار نهضة مصر. القاهرة 1974 ص 63.
(3) in René Wellek. **Historia de la critica literaria** (1750-1950) ed. Gredos Madrid 1969. T 1 p. 188.

العربية). إذ ان الشعر الغنائي لا يحاكي الفعل، وبهذا تصبح الشقة بينه وبين فن الرسم أضيق من الشقة الفاصلة بين الشعر الدرامي وفن الرسم.

النص الثاني: «ينبغي للشعر أن يحاول رفع الدلائل الاعتباطية إلى مستوى الدلائل الطبيعية، إن هذا هو ما يميزه عن النثر ويجعل منه شعراً، إن الأدوات التي يتحقق بها هذا، هي صوت الكلمات، ترتيب الكلمات، الوزن المقطعي، المحسنات البديعية، المجازات والتشبيهات الخ. كل هذا يجعل الدلائل الاعتباطية شبيهة بالدلائل الطبيعية ولكنها لا تغيرها بالفعل إلى دلائل طبيعية. وبالنتيجة فإن كل الأجناس، التي تعتمد على مجرد هذه الأدوات، يجب أن تعتبر أنواعاً شعرية متدنية، والنوع السامي من الشعر هو ذاك الذي يحول تحويلاً كاملاً الدلائل الاعتباطية إلى دلائل طبيعية، وهذا من حظ الشعر الدرامي، إذ تكف معه الكلمات أن تكون دلائل اعتباطية فتتحول إلى دلائل طبيعية عن أشياء اعتباطية، لقد كان أرسطو يقول: إن الشعر الدرامي هو الشعر السامي بل هو وحده الشعر، وجعل للشعر الملحمي المرتبة الثانية وذلك لمجرد كونه في غالبه درامياً أو يمكن أن يكون درامياً»(1).

يكشف هذا النص عن مواقف بالغة الأهمية بالنسبة لما نتناوله بالمناقشة: إن ليسنج يفترض أن دلائل الشعر طبيعية تم تحويلها من دلائل اعتباطية، بالاعتماد على ايقاع الكلمة وبالنظم التركيبي وبالمحسنات البديعية وبالتشبيهات... الخ.

ان الدلائل لا تصبح طبيعية تماماً إلا عندما تندرج ضمن الشعر الدرامي. والخلاصة هي أن الشعر الجدير بهذه التسمية هو الشعر الدرامي أو القصصي، لأنه هو الذي يجعل الدلائل شعرية أي طبيعية في حين لا يكون الشعر الغنائي شعراً جديراً بهذه التسمية ما دامت الدلائل لا تكون فيه طبيعية بالتمام.

إذا كان هذا الموقف صحيحاً بالنسبة لمحيط ثقافي معين فمحال أن يكون صحيحاً بالنسبة لمحيط ثقافي مغاير. فإذا كان أرسطو يعتبر الدراما هي الجديرة بالتقدير فإنه معذور بأكثر من حجة، وأهمها أن المجتمع اليوناني، زمن أرسطو، ازدهر فيه الشعر الدرامي أكثر من غيره. وقد يكون هذا الموقف أيضاً صحيحاً بالنسبة للبيئة الكلاسيكية حيث عاش كورني وموليير وراسين وشكسبير وحيث ازدهر الشعر الدرامي أكثر من غيره، ذلك الشعر الذي مثل نواة أو مركز فنون الكلمة. وقد يكون ليسنج يصدر عن المحيط الثقافي نفسه في ألمانيا، ولهذا فقد رجح كفة الشعر الدرامي، يضاف إلى ذلك أن ليسنج، «المخلص» للتقاليد الأدبية

(1) in **Historia de la critica literaria TI** p. 192-193.

اليونانية والنقد الأرسطي، قد وضع هرماً للفنون، يتربع على قمته الشعر الدرامي والقصصي.

كل هذه المواقف مبررة، إلا أننا حينما ننتقل إلى البيئة العربية حيث سيطر «جنس شعري» هو الشعر الغنائي لمدة تزيد على أربعة عشر قرناً فإن المقاييس اليونانية أو الكلاسيكية لن تعود مجدية. لقد اعتمد هذا الشعر الغنائي العربي على أدوات تعبيرية مختلفة جذرياً عن الأدوات المعتمدة في الشعر الدرامي. لقد اعتمد أدوات سجلها النقد العربي وصنفها في سجلات ما تزال إلى اليوم مثار الاعجاب والتقدير بسبب شمولها وانسجامها ودقتها.

إن موقف ليسنج ومعه أرسطو يتوجه بالاهتمام إلى الشعر القصصي والدرامي حيث يلعب الفعل والشخصية وعناصر السرد والزمان والمكان الدور الأهم، وحيث لا تلعب المحسنات البلاغية عامة إلا الدور المساعد أو المكمل. في حين أن هذه المحسنات البلاغية هي أسس الشعر الغنائي حيث لا تلعب عناصر الفعل وما يرتبط به من شخصيات وسرد وزمان ومكان إلا الدور الثانوي. وذلك لأن الأمر يتعلق بجنس شعري غير الجنس الذي نال اهتمام أرسطو وليسنج.

هكذا فإن الضرورة العلمية تقتضي العودة إلى طبيعة النص الشعري العربي، وإلى أهم المنظرين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة استخلاص أدواته التعبيرية الأساسية. ويبدو أن مندوراً كان ضحية لتصورين زائفين. الأول هو سوء تقديره لأعمال البلاغيين المتقدمين. والثاني هو تقديره المتحمس لبعض أفكار النقاد الغربيين.

وقد كانت هذه العوامل مجتمعة تمثل حاجزاً، في وجه مندور، يمنعه من الإدراك السليم للصفة الجوهرية في الشعر الغنائي، ألا وهي «الصورة الشعرية».

3 ـ الصورة الشعرية:

ومع هذا كله فإن لمندور «اشراقات»، تتكشف له خلالها، «الصورة الشعرية» عن وجهها الساطع. كما تتكشف له القصيدة بمظهرها اللغوي الخالص. يقول بصدد هذا العنصر الأخير، في اطار سجاله مع العقاد:

«إن اللغة ووسائل تصويرها تعتبر عنصراً أساسياً في الشعر قد لا تقل أهمية عن المضمون الفكري أو العاطفي ومع ذلك نرى العقاد وبخاصة في مجال الجدل النقدي يتنكر أحياناً للغة وأهميتها تنكراً تاماً»[1].

(1) د. محمد مندور. النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر. القاهرة ص 143.

ويقول، وهو يحوم حول الصورة الشعرية دون ملامستها بشكل مباشر:

«. . . فهذه الخواطر والأحاسيس لا يمكن أن تصبح شعراً ذا قيمة جمالية إلا إذا نجح الشاعر في أن يصورها بواسطة اللغة وبأسلوبه الخاص التصويري المعبر الموحي»[1].

يثبت هذان النصان أهمية اللغة في الممارسة الشعرية، وواضح أن هذا يمثل انفصالاً عن الموقف السابق المتجه صوب السرد والمقلل من أهمية اللغة. ومع هذا فإن لمندور مواقف أكثر حسماً، بشأن الصورة. فلنتأمل هذا النص الذي يساجل فيه العقاد هو أيضاً:

«وفي الحق أنه مهما حاولت الرمزية العقلية أن تطامن من قدر التصوير الحسي في الشعر والحرص على الأعراض، فإنها لن تستطيع أن تذهب بروعة كل تلك الصور الحسية الجميلة، ولا بما لها من قدرة عاتية على تجسيم الجمال، أو على التعبير عن الحقائق النفسية أو العضوية، فالشاعر القديم الذي يتحدث عن الصحراء بقوله: «غبراء يقتات الأحاديث ركبها» والأعشى عندما يعبر عن وقت الظهيرة بقوله: «وقد انتعلت المطي ظلالها» أو عن انهاك العرب للفرس بقوله: «تركوهم وقد حسوا من أنفاسهم جرعاً» إنما يرسم صورة حسية أي عرضاً، ومع ذلك يخلق صورة شعرية جميلة أو يعبر عن حقيقة نفسية وعضوية ضخمة بل ان ذا الرمة نراه يرسم صورة حسية للمحب الولهان الشارد اللهب فيصل في التعبير عما في نفسه إلى ما لا تستطيع أن تصل إليه أعمق القصائد الرمزية أو العقلية التي تغوص وراء حقائق النفس الكامنة، بل ولا القصائد الرومانسية التي تتفجر بالعواطف الملتهبة، وذلك حيث يقول:

«عشية مالي حيلة غير أنني   بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده   بكفي والغربان في الدار وقع»[2]

يؤكد مندور في هذا النص أهمية التعبير بالصورة باعتبارها أداة ملموسة تفارق التعبير النثري التقريري المجرد. وتفارق التعبير المنساب عن الانفعالات. إن الصورة تفارق الجوهر. ولهذا رد مندور عن حق تهمة العقاد لشوقي بالولوع بالأعراض دون الجوهر. وذلك لأن التعبير الشعري يتحقق بواسطة الأعراض أي الصور. ومن الصور يجوز أن ننطلق لادراك الجوهر أي الأفكار مجردة. ينبغي أن نلاحظ بصدد هذا النص أن مندوراً يتلافى نهائياً

(1) النقد والنقاد المعاصرون ص 144.
(2) د. محمد مندور. الشعر المصري بعد شوقي ج 1 مكتبة نهضة مصر القاهرة ص 25-26.

المصطلح البلاغي. إلا أن ما يقوله واضح الانتماء إلى البيان، واضح الادراك لطبيعة وأهمية الصورة في الشعر. يمكن أن نعثر، عند مندور، على نص آخر، يتخطى كمياً ونوعياً النص السابق، الذي نعتبره مهماً هو الآخر. يقول:

«والأدب عامة، والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني، أي التعبير عن طريق الصورة (. . .) ولقد درس علماء البلاغة عند العرب القدماء أساليب البيان والتصوير دراسات طويلة مفصلة وبخاصة عبدالقاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة» و «دلائل الاعجاز» كما وضع أبو هلال العسكري الأسس التفصيلية لأوجه البديع والمحسنات اللفظية في كتابه «سر الصناعتين»[1].

اللافت أن مندوراً عاد هنا لكي يناصر البلاغيين من أمثال أبي هلال العسكري وهذا الموقف ينسخ الموقف من صاحب الصناعتين في «النقد المنهجي عند العرب». هذا التحول الجذري لازمه ذلك الاعتراف بهذه التميمة النفيسة المسماة «صورة شعرية» بعد أن تعرضت للاهمال. لنلاحظ أن الصورة موصوفة «بالبيانية» كما تقابل بالعبارة التقريرية. وهذا كله كلام منسجم ومتماسك ومدرك لأهم ما يُميِّز النص الشعري.

ومع هذا فإن مندوراً يخطو خطوة أخرى بالغة الأهمية في مجال الصورة الشعرية. يتعلق الأمر هذه المرة بما يسميه «الرمز» يقول مندور:

«ولكن الشيء الذي جد على أسلوب الشعر البياني في عصرنا الحاضر [. . .] هو الرمز كوسيلة للتعبير الشعري [. . .] ولقد أجمل بودلير هذا الأساس النظري العام في بيت شعر له يقول فيه: «إن الأصوات والألوان والعطور تتجاوب»، وتفسير هذا البيت هو أن الألفاظ والصفات المتصلة بعالم معين من عوالم الحس كالسمع والبصر واللمس والشم يمكن أن تنتقل من هذا المجال إلى مجال آخر من مجالات الحس، كعون قوي على التعبير والايحاء. فالشاعر الهندي طاغور مثلاً يتحدث في أحد قصائده عما يسميه «السكون المشمس»[2].

والحقيقة أن هذا الكلام وصف دقيق لهذا النوع من الصور المتراسلة أي القائمة على تراسل وتجاوب الحواس والتي تسمى عند الغربيين La synesthésie وهذا النوع لا يقوم على المشابهة بين الأشياء المقارنة إنما هي مشابهة بين استجابة وأخرى، أمام شيئين ينتميان إلى

(1) الأدب وفنونه ص 39-40.
(2) الأدب وفنونه ص 40-41.

سجلين حسيين مختلفين. وهذا تماماً ما يقصد إليه مندور في كلام عميق يضارع ك
البلاغيين. يقول:

«ووظيفة الرمز بعد ذلك، تختلف عن أوجه المجازات والاستعارات والتشبيهات التي عرفها علماؤنا، في إنها ليست وسيلة للتجسيد أو التصوير، بل وسيلة للايـ بالمضمون العاطفي أو الفكري الكامن خلف اللفظ المستعمل كرمز»[1].

هكذا اذن انتهى مندور إلى اعتناق البيان وحاول اغناءه باجتهادات هامة وفي مقدم ما سلف من حديث عن الرمز الذي تناوله بالتحليل في علاقته بباقي الأدوات التعبير البيانية. وإن كنا لا نتفق مع مندور في محاولته نفي صفة التصوير عن الرمز كما لا نتفق م على تسمية هذا النوع من الصور «رمزاً» لاستعمال هذا المصطلح في مجال البيان نفس بمعنى آخر. فإننا مع ذلك ننظر بعين التقدير إلى كل هذه النصوص المتعلقة بالصور معتبرين إياها نصوصاً واعدة تحبل ببشارة ميلاد (أم انبعاث) البلاغة أي الشكلانية العربية

(1) نفسه ص 41.

الفصل الثاني

«الصورة الشعرية من الزاوية النفسية»

1 ـ زوايا النظر إلى النص الشعري:

«إن كل نظام رمزي يمكن تناوله بالدراسة من ثلاث زوايا مختلفة: من زاوية الانشاء poiétique نواجه انتاج الشيء الرمزي، من زاوية استطيقية نهتم بتلقي هذا الشيء، من زاوية محايدة نهتم فقط بالخصائص الذاتية لهذا الشيء»(1).

يمكن، انطلاقاً من هذا النص، الزعم بأن مجموعة من العلوم التي تتناول النص الشعري بالتحليل، لا تستقر جميعاً في الزاوية نفسها، إن هناك علوماً تهتم بجانب الانشاء كما هو حاصل مع علم النفس الفرويدي ويمكن أن نؤطر، بأشكال متفاوتة، علم النفس اليونجي، في الاطار نفسه مع فارق، إن هذا الأخير يهتم بالنفس الجماعية وبمحتوياتها الموروثة من العهود السحيقة، ويمكن أيضاً أن نضع في الزاوية نفسها علم الاجتماع الأدبي، في صياغة لوسيان غولدمان Lucien Goldman، باعتبار هذا العلم يدرس الشروط الاجتماعية لانتاج نص أدبي.

يمكن من الزاوية الأخرى، والمقابلة والتي سماها مولينو استطيقية أن نؤطر اتجاهات معينة من علم الاجتماع أو علم النفس وقد يكون لعلم النفس السلوكي نزوع من هذا القبيل، ولعل إ. أ. رتشاردز ممن يمثل هذا المنحى.

من الزاوية الأخيرة «المحايدة» تنطلق العلوم التي وضعت خصيصاً لغاية وصف الخصائص الملازمة للأدب. في هذه الحالة نجد «النقد الأدبي» عامة وإذا أخذنا النص الشعري بعين الاهتمام فإننا نجد البلاغة عموماً هي صاحبة الامتياز الأول وإلى جانبها نجد، وبأشكال متفاوتة، علمي العروض والقافية. ومن عجيب الصدف أن يكون «النقد القديم»، في صياغات معينة، يسير في هذا الاتجاه. استحضر هنا أعمالاً معينة منها «البديع» لابن

(1) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** (p. 10 - 11).

المعتز، «نقد الشعر» لقدامة بـن جعفر «العمدة» لابن رشيق الخ. أما الاتجاهات التي تهتم بدراسة شروط الانتاج، وشروط استهلاك الأعمال الأدبية، فقد كانت افرازاً للأزمنة الحديثة في القرنين الأخيرين. هذه العلوم لم توضع خصيصاً لدراسة أدبية الأدب منذ البداية. إنما وضعت في الغالب لدراسة مواضيع لا علاقة لها بالأدب، منها: المكبوت النفسي، وتركيب المجتمع الحديث والمشاكل المتعلقة به أو ببعض منها. ولم يكن تكليف هذه العلوم بمهمة دراسة الأدب يراعي الصفات الذاتية لهذا الأدب. ما حصل من «تطور» في الأزمنة الحديثة في مجال دراسة الشعر هو هذا «التطور» غير المشروع من وجهة نظر علمية. وقد أثر هذا الوضع سلبياً، في كثير من الأحيان، على دارس الأدب، وذلك عندما يستعير من هذه العلوم بدون وازع منهجي يراعي أدبية الأدب. ولعل هذا المأزق هو واحد من «أمراض» النقد العربي الحديث. إن هناك، عند النقاد، وهم الانفصال عن البلاغة القديمة. ويواكب هذا الوهم، وهمٌ آخر هو «الاستعارة» من نظريات وعلوم لم توضع أصلاً لكي تدرس الأدب، هذا الوضع ترتبت عنه فوضى، لا أتصور أننا قد تجاوزناها، هذا على الرغم أن من نستعير منهم قد صفوا حساباتهم مع هذه العلوم، بالعودة المزدوجة إلى النص، وإلى البلاغة القديمة.

2 ـ سمتا الشعر: الايقاع والتصوير:

إن قراءة نصوص عز الدين إسماعيل بشأن الصورة الشعرية تثير كل هذه التساؤلات. والمقصود هنا النصوص المكرسة للصورة الشعرية في كتبه: «الأدب وفنونه»[1] و«التفسير النفسي للأدب»[2] و«الشعر العربي المعاصر»[3]. والظاهر أن تخصيص فصول للصورة الشعرية ضمن هذه الدراسات يمثل في حد ذاته موقفاً إيجابياً، ويبرر، من زاوية أخرى، هذه المناقشة التي نحن مقدمون عليها، ومما يدعم هذا الاتجاه أن الحديث عن الصورة لا ينفرد وحده بهذا الاهتمام. إن هناك جانباً آخر يقاسمها الخطوة. يقول عز الدين اسماعيل:

> «إن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية. بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية... فإنه ما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية... وهو ميدان التشكيل السكاني (ونستخدم للتعبير عنه مبدئياً كلمة الصورة)»[4] [...] وقد رأينا حركة التجديد في

---

(1) د. عز الدين اسماعيل: **الأدب وفنونه**. دار الفكر العربي. عابدين 1968.
(2) د. عز الدين اسماعل: **التفسير النفسي للأدب**. دار العودة. بيروت 1981.
(3) د. عز الدين اسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. 1967.
(4) نفسه. ص 124.

الشكل الموسيقي للقصيدة الغربية كانت (. . .) محاولة لتنسيق هذا الشكل وفقاً لحركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور، بعد أن كان المتحكم في هذا الشكل مجموعة من القوالب الطبيعية الخارجية المحدودة والمفروضة والقائمة من قبل (. . .) بديهي أنه لا بد أن يكون هناك تناسق في الموقف فما تمثل في القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة لا بد أن يتمثل في موقفه من الصورة المكانية (. . .) إن التشكيل المكاني في القصيدة ـ كالتشكيل الزماني ـ معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها»[1].

ينبغي، قبل البدء في مناقشة تفصيلية، أن نسجل بأن عز الدين اسماعيل يحدد له، من خلال هذا النص، موضوعاً محدداً، يتمثل في الجانبين: التصويري والايقاعي. وهذه الفرضية لم يعد أحد يضعها موضع سؤال، إذ إن الشعر يقوم على هاتين الدعامتين. وعندما يقول: الشعر، هنا، فالمقصود هو الشعر الغنائي لا القصصي ولا الدرامي، لأنَّ الانتقال إلى هذين الجنسين يجب أن يدفع إلى تعديل الفرضية السابقة.

إلا أن هذا التحديد العام للموضوع سرعان ما تعرض لبعض التشويش إذ كيف يمكن أن أصدق بأن الشاعر ينسق «الصورة الموسيقية» وفقاً «لحركات النفس» فهل قدم لنا عز الدين اسماعيل حجة واحدة ملموسة يمكن أن تقنعنا بهذا، إننا ندرك أن ما يعتبره الناقد المذكور انعكاساً لحركة النفس، شيء له طبيعة مغايرة، من حيث المادة، لما يجري في النفس. إننا نواجه، من جهة، أصواتاً لغوية، ومن جهة أخرى، انفعالات أو معاناة نفسية، فما الرابط بينهما؟ هذا علاوة على ما تمثله النفس من «شيء» يستعصي على الادراك، فكيف، والحالة هذه، نسمح لأنفسنا أن نقول بأنها تنعكس على صفحة كلام شعريٍ. إن ما يسميه عز الدين اسماعيل، التشكيل الموسيقي، شيء يمكن أن يدرس مستقلاً عن المعاناة النفسية، خصوصاً وأن لهذا التشكيل قوانين «علمية» عند القدماء وإذا كان هناك «جديد» عند المحدثين، فليس هذا الجديد متمثلاً في التحول من «القوالب الطبيعية» الخارجية المحدودة والمفروضة فرضاً والقائمة من قبل. إن هذا التشكيل الموسيقي، أو الصوتي متحقق في الشعر القديم كما أنه متحقق في الشعر المعاصر، فإذا كان الناقد القديم قد التزم بالنص، لضبط هذا التشكيل الموسيقي، فلماذا يريد منا عز الدين اسماعيل أن نتجه صوب «حركات النفس» بدل لمس هذا التغير كما هو ماثل في القصيدة؟ ألا يحق للقارىء أن يعتبر ذلك هروباً من المواجهة؟.

---

(1) الشعر العربي المعاصر ص. 125 - 126 .

وحتى عندما يتحدث عز الدين اسماعيل عن النص، فإنه لا يضع يدنا عما يمثل الخصائص المميزة لهذا التشكيل الصوتي، إن كل ما تسمعه عن هذا الجانب أنه تشكيل زماني، ولكن هل يوجد كلام بشري لا يكون تشكيلاً للزمن؟ إن هذه خاصية للكلام الانساني كيفما كان، وما نريده من عز الدين اسماعيل هو تحديد ما يميز التشكيل الصوتي داخل الشعر. والظاهر أن وصفاً دقيقاً لهذا الجانب لن يدفع بنا حتماً إلى وصف مغاير في الجوهر لما فعله القدماء أو بعضهم على الأقل، ولهذا يمكن أن «نجازف» فنقول ان القدماء باستخلاصهم لصفات القصيدة القديمة كانوا يقفون على صفات الشعر الجوهرية كما نعرفها إلى اليوم. إن أهم ما وصفوه على المستوى الصوتي التكرارات بمختلف تحققاتها من موازنة وجناس وترصيع وتطريز. . . إلخ. هذه هي نفسها الصفات التي يقف عندها المعاصرون من الغربيين وهم يصفون القصيدة. إنني أعطي أمثلة عينية على هذه: كتاب جان مولينو «المدخل إلى التحليل اللغوي للشعر» كتاب جان كوهين «بنية اللغة الشعرية». كتاب هنريش لاوسبيرغ. «مبادىء البلاغة الأدبية» وهذه كتب منها ما ألف في السنوات القليلة الماضية ومنها ما لا يتجاوز في عمره عشرين عاماً، علماً بأن هؤلاء لا يظهر في كلامهم أنهم يستهدفون موقفاً معيناً لصالح القديم ولا ضده، إن وازعهم علمي، وهو الذي قادهم بكامل العفوية إلى تسجيل الملاحظات المسجلة عند القدماء نفسها. إن هذا التشكيل، إذا تلافينا الخوض في «سديم» الانفعالات وحركة النفس، يحقق نوعاً من التقسيم المتوازي في السلسلة الكلامية وذلك بفضل تكرار لوقائع لغوية عينية قد تكون حرفاً واحداً أو كلمة أو مركباً بأتمه. إن هذا التشكيل الصوتي يقوم على التكرار بشكل يجعل المتلقي ينتبه إليه في اللحظة، أي في حيز زمني محدود. إننا لن نسمي تكراراً تلك الكلمة التي تكرر سابقتها بعد ثلاثة أو أربعة أبيات. إننا لن نكون بصدد التكرار إلا داخل البيت الواحد أو البيتين، والقيود تختلف إذا انتقلنا إلى مستويات أخرى. كما أن التكرار أنواع.

قد يتبادر إلى ذهن أحدنا، الوزن والقافية. إننا نقول: إنهما قائمان في الشعر المعاصر، وعجز النقد، على الأقل، عن ضبطهما وتقعيدهما لا يعني حتماً غيابهما، إننا نستطيع أن نتصور، خلافاً لعز الدين اسماعيل، وصفاً للنص دون العودة إلى شروط الانتاج النفسية أو الانفعالية التي كثيراً ما انفلتت من يدنا، بل إنها منفلتة بطبيعتها.

لقد كان بالإمكان التغاضي عن هذا الأمر لولا أن عز الدين اسماعيل يقدم تعريفاً «للصورة» شبيهاً بالتعريف الذي قدمه للجانب «الموسيقي» إن الصورة الشعرية عنده هي: «التشكيل المكاني» الذي يستخدم «للتعبير عنه مبدئياً الصورة» وهذا التشكيل يتم عند المحدثين بـ «إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها».

إننا نواجه بنفس الغموض السابق، إذ ما المقصود بالتشكيل المكاني؟ ولم يتساءل عن مدى حتمية مكانية الصورة. كما لم يواجه بجدية، معنى التشكيل الشعري للمكان ومعنى انعكاس حركة النفس على متن الصورة الشعرية. إن عز الدين اسماعيل يذهب بعيداً في تصوراته التي لا يمكن أن نتفق معه فيها، إذ كيف يمكن للتشكيل المكاني أن يعكس حركة النفس، بالشكل الملحوظ نفسه في التشكيل الصوتي.

كل هذه فرضيات غير قابلة لا للتصديق ولا للتكذيب، لأننا بكل بساطة لا نخوض في أمور تسعف على ذلك. وبهذا أمكن القول ان هذا التناول يفتقر إلى العلمية.

والغريب حقاً أن تذهب جماعة من الدارسين المعاصرين، منهم جماعة مو البلجيكية Groupe M اتجاهاً يناقض من أساسه ما يذهب إليه عز الدين اسماعيل. إن هذه الجماعة تميز في اللغة، مستويين. الأول صوتي والثاني دلالي، فإذا كان الشاعر يكسر الدلالة في قصيدته فيخلق بذلك نوعاً من التنافر الدلالي في السلسلة الكلامية، فإنه، على المستوى الصوتي، يحقق نقيض ذلك إنه يحقق نوعاً من التناغم والانسجام حيث لم يكن. مثال ذلك، فيما يتعلق بالمستوى الأول، ما يلي عندما نقول:

«المياه تسيل»[1] .

فنحن أمام سلسلة دلالية منسجمة من حيث الدلالة، وذلك بفضل تلك الوحدة الدلالية المتكررة في طرفي الجملة، وهي «السيولة» الشاخصة في المياه وفي الفعل تسيل. ولكي نحول هذه السلسلة الكلامية إلى شعر ينبغي تكسير هذا الانسجام بالقول:

«المياه تبتلع»[1] .

إننا نلاحظ تنافراً في هذه السلسلة الكلامية، وذلك لأن الطرفين يتوفران على وحدتين دلاليتين متناقضتين، إذ إن المياه تتوفر على الوحدة الدلالية «غير حي» وفعله يتوفر على الوحدة الدلالية «حي» لأن من يبتلع يكون كائناً حياً.

بهذا انتقلنا، بين المثالين، من سلسلة منسجمة على مستوى الدلالة إلى سلسلة كلامية غير منسجمة دلالياً. وذلك معناه الانتقال من كلام نثري إلى كلام شعري.

وخلافاً لهذا ما يحصل على المستوى الصوتي. إننا هنا نلتقي بوقائع تتكرر. انظر إلى المثال الآتي من شعر ابن زيدون.

---

(1) **Rhétorique de la poésie** 37

«أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا ونـاب عن طيب لقيانـا :تجافينا

كيف يتكرر فيه حرف النون والمد بشكل لافت للانتباه. هكذا يتضح إذن أن ما هو حاصل هنا هو تكرار لصوت، أو لأصوات بعينها، من شأنها أن تجعلنا أمام كتل صوتية متماثلة تتكرر على مسافات متقاربة، وهذا نقيض ما يحصل في المستوى الدلالي. هذا التكرار يمكن أن يمس الكلمة كاملة، كما يمكن أن يمس التراكيب أي العلاقة بين كلمتين أو أكثر، مثال النوع الأول قول الشاعر:

«عيون رواحلي، إن حرت عيني وكل بغام رازحة، بغامي[1]

ومثال النوع الثاني قول الشاعر أيضاً:

يحب العاقلون على التصافي وحب الجاهلين على الوسام[2]

ومنه أيضاً قوله:

قليل عائدي، سقم فؤادي كثير حاسدي، صعب مرامي[3]

إننا نلاحظ أن التركيب، في هذين المثالين الأخيرين، يتكرر بالتزام الصيغ الصرفية نفسها والعلاقة بينها، كما هو حاصل في البيت الأخير، وقد نغير الصيغة مع الاحتفاظ للكلمة بالموقع نفسه كما هو حاصل في البيت ما قبل الأخير.

نلاحظ إذن، مما تقدم، أن الفعالية الشعرية تتحقق على المستويين بفضل عمليتين مختلفتين. في المستوى الدلالي نواجه بين معانٍ متنافرة. وفي المستوى الصوتي نواجه وننسق في السلسلة الكلامية وحدات متماثلة. فأين هو التوافق الذي يتحدث عنه عز الدين اسماعيل؟ وأين التنسيق مع حركات النفس؟

إن الوصف إما أن يكون نصياً أو لا يكون، وواضح أن عز الدين اسماعيل عاجز عن هذا الوصف، لأن النص تحول بين يديه، إلى مادة مائعة تند عن الضبط، طالما أن هناك وهماً يوحي بأن موضوع الوصف أو تتمته أو ملحقه كامن في «نفس» المبدع.

3 ـ الصورة في الشعر القديم والحديث:

ننتقل بعد هذا إلى قوله بأن الشاعر القديم كان يخضع في صوره لنظام الطبيعة. إن

---

(1) شرح ديوان المتنبي 4 /273 .

(2) شرح ديوان المتنبي 4 /274 .

(3) شرح ديوان المتنبي 4 / 276 .

الخروج على نظام الطبيعة ليس وقفاً على المعاصرين وإلا فهل كان الشاعر القديم عندما قال:

«وما الدهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا»[1]

ينقل الأشياء باحترام طبائعها. إن هناك مساً بطبائع ونظام الأشياء بالقدر نفسه الذي نجده عند المحدثين، إن قول الشاعر السابق لا يختلف، من حيث الجوهر، عن قول الشاعر المعاصر.

«مثلما تنفض الريح ذر النضار
عن جناح الفراشة، مات النهار
النهار الطويل.
فاحصدوا يا رفاقي، فلم يبق إلا القليل
كان نقر الدرابك منذ الأصيل
يتساقط، مثل الثمار.
من رياح تهوم بين النخيل
يتساقط مثل الدموع...»[2].

إن الفارق، الذي يمكن أن يكون متحققاً، هو فارق كمي لا نوعي، يمكن أن يعمد الشاعر المعاصر إلى الاستخدام المفرط للصور الشعرية، يمكن أن يطلق لمخيلته العنان بشكل قد لا يفعله الشاعر القديم، يمكن أن يركب صورة على صورة. وهذه الصفات كلها لا تجعل الشاعر المعاصر ينفصل عن الشاعر القديم، لأنهما معاً يعتمدان التصوير، وهذه صفة نوعية متحققة في الحالتين. أما الخاصيات الأخرى فأمور تتعلق بالكم لا النوع.

إننا، بالاحتكام إلى النص، سنجد التصرف نفسه في نظام الأشياء وطبائعها، عند القدماء والمحدثين، والفوارق الكمية هي نفسها لن نتمكن من اقتناصها إلا من خلال النص، إنه هو وحده الذي يمكن أن يمكننا من هذه الصفات التي تميز أحدهما عن الآخر، وليس للهاث وراء نفسية المبدع طائل لأجل هذه الخصوصية أو التفرد.

4 ـ التفسير النفسي للصورة الشعرية:

إن عز الدين اسماعيل، غالباً ما اتخذ من نفسية المبدع «مفتاحاً» يفسر به كل شيء،

---

(1) شرح ديوان المتنبي 2 / 14.
(2) بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب. دار العودة. بيروت 1971 ص 344.

وغالباً ما كان هذا الاحتكام إلى الوجدان سبب التشويش والابهـام الذي يقع فيه المتلقي. استمع إليه يعيد على مسامعنا هذا التعريف للصورة، مجرداً إياها، ليس من اللغة وحسب بل يجردها أيضاً من «عالم الواقع» يقول:

«الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[1].

إنه تعريف متعثر، يعتمد على عناصر خارجة عنها وغريبة عن نظامها. إنه يتحدث معرفاً إياها، بالاستناد إلى «الوجدان» تارة وطوراً بالاستناد إلى الأشياء. مع أن كل تعريف جاد للصورة يجب أن ينطلق من اللغة وكل تجاهل لها، في التعريف، يظل عملاً لا يقدم بل يؤخر التعريف والوصف، إننا عندما نقول:

«زهرة الدفلى تتعرى في حياء».

نبدع صورة، وهذه يستحيل تحقيقها دون لغة، لأن التعري مضافاً إلى الزهرة لا وجود له إلا بفضل اللغة. هكذا فعندما نخلق صورة تصبح هذه لغة مستقلة عن الذت، ولعل جان كوهين Jean Cohen أحسن التعبير عندما انتقد هذا الاتجاه الخارجي لدراسة الشعر، مظهراً في الآن نفسه، الدور الحاسم للغة في صناعة الشعر.

«حينما أصبح علم الأدب نفسياً أو اجتماعياً فإنه في العمق قد بقي حبيساً في إطار مشكل المصادر القديم [. . .] إن النقد المعاصر يبحث عن الأصول النفسية والاجتماعية ويعتقد أنه قد فسر الانتاج حينما ربطه بطفولة ما أو بوسط ما. . . وبهذا العمل يكون النقد قد أضاع موضوعه الحقيقي، وهو يبحث وراء اللغة عن مفتاح يوجد في اللغة نفسها كوحدة دال ومدلول متلاحمين»[2].

ويضيف:

«لكن في ما يتعلق بالقصيدة الشعرية فإننا لا نكون بصدد الأشياء ذاتها بل بصدد الأشياء المعبر عنها باللغة، حينئذٍ تصبح الهيمنة للغة في علاقتها بالأشياء. إن للتعبير السيادة في تحقيق أو عدم تحقيق شعرية المضمون الممكنة، فالقمر شعري «كسلطان الليالي» أو «كمنجل ذهبي» ويبقى نثرياً «ككوكب دائر حول الأرض» [. . .] من هنا يتضح أن الوظيفة المتميزة للانشائية الأدبية لا تكمن في مسألة المضمون الذي يبقى هو

(1) الشعر العربي المعاصر ص 127.

(2) Structure du langage poétique - 40.

نفسه بل في مسألة التعبير لأجل معرفة مكمن الفرق»[1] .

هذه النتائج التي توصل إليها جان كوهين، وهو يحذو حذو البلاغيين قبله، لم يكن سهلاً على عز الدين اسماعيل أن يقف عليها، وذلك لأسباب منها: أنه يعلن تبنيه الصريح لفرضيات (أو أمشاج) علم النفس في شكل من أشكاله، وكان يمنعه ذلك أيضاً نوع من المعاداة، غير العلمية للنقد البلاغي التقليدي وما يترتب عن ذلك من تمنع أمام أية ضرورة لمواجهة النص باعتباره أدباً.

ومما عقّد موقف عز الدين اسماعيل، أنه كان يقدم كلاماً نفسياً (نسبة إلى علم النفس) في درس أدبية النص، وذلك جعل كلامه خليطاً من الأدب وعلم النفس. وأدى به هذا إلى ممارسة نوع من الخطاب يصعب تصنيفه ضمن علم النفس، بقدر ما يصعب تصنيفه ضمن الدرس الأدبي. إن «الناقد» قد انتحل هوية عالم النفس والنتيجة أننا نفتقدهما معاً.

ينصرف عز الدين اسماعيل، بعد ذلك التعريف للصورة، إلى الحديث عن مادتها وأثرها في أعصاب المتلقي. يقول:

«إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر ـ كالطفل ـ يحب هذه الألوان والأشكال ويحب اللعب بها. غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارىء أو المتلقي ثانياً»[2] .

إن هذا النص علاوة على تأكيده على الصفات الخارجية للصورة أي على طبيعتها المادية، فإنه ما يزال يطرح الفرضيات السابقة نفسها، مثل الربط بينها وبين المبدع، ويضيف الآن، جانب المتلقي للصورة. وكل هذه العناصر مهما بالغنا في أهميتها خلال تحليلنا الصورة الشعرية، فإنها تبقى خارجية وتنتمي إلى أشياء غريبة، نسبياً، عن الصورة الشعرية. وحتى عندما يتوخى عز الدين اسماعيل. الصورة الشعرية كلغة فإن تحليله يأتي شديد الهلهلة، شديد النفور من الضبط، ضارباً في التعميم، مما يجعلنا نقول: إن البلاغيين أضبط وأدق في تحاليلهم. انظر إليه كيف يتحدث عن المشابهة.

«ومعروف أن هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن انتقاده في الشعر بل ربما كان هو

---

(1) Structure du langage poétique - 38 - 39.

(2) الشعر العربي المعاصر ص 129 - 130 .

المطلوب المحبوب فيه، رغم أن الحقيقة الواقعة لا تقبله. ذلك أن هذا الارتباط يكون دائماً شيئاً جديداً يحمل الإثارة [. . .] على أن هذه العلاقات الجديدة التي تستكشف دائماً لا يتوصل إليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية مستأنية يتقبلها العقل ويرتاح لها من حيث هي نسق من النظام الطبيعي بل تحصل هذه العلاقات في النفس دفعة واحدة بطريقة لقانية خاطفة»[1] .

ويضيف:

«وينبغي ألا نخلط بين التعبير والتشابه، فلكي يكون أ معبراً عن (أ) ليس من الضروري أن يكون ا شبيهاً بـ (أ) أو نسخة منه بحال من الأحوال. يكفي أن يكون لـ ا عندنا الأثر نفسه الذي لـ (أ) على نحو ما»[2] .

إن هذه الآراء التي يقدمها عز الدين اسماعيل، بلهجة وصياغة توهمان بالجدة، ليست، بالاطلاق، جديدة. وعلينا أن نغض الطرف عن استخدام عز الدين لهذه الرموز لأنها في الواقع شيء لا معنى له، وليست هناك حاجة إليها، ألم يقل عبد القاهر وهو يتحدث عن المشابهة:

«فليس الشبه الحاصل من النور في البيان والحجة ونحوهما إلا أن القلب إذا وردت عليه الحجة صار في حالة شبيهة بحال البصر إذا صادف النور، ووجهت طلائعه نحوه وجال في معارفه، وانتشر وانبث في المسافة التي يسافر طرف الانسان فيها وهذا كما تعلم شبه لست تحصل منه على جنس ولا على طبيعة وغريزة ولا على هيئة وصورة تدخل في الخلقة وإنما هو صورة عقلية»[3] .

هكذا يتضح أن مسألة المشابهة، التي أثارها عز الدين اسماعيل، قد تناولها القدماء بالدراسة المستفيضة. وذلك يجعلنا نحن اليوم أميل إلى الاعتقاد بأن المحدثين لم يأتوا بجديد في هذا المجال، إذا استثنينا بعض التفصيلات والتدقيقات، عند البلاغيين المحدثين، والتي لا نقع على أثر لها عند عز الدين اسماعيل.

إن عز الدين، كثيراً ما أحالنا، على الغربيين في حالات وبشأن أمور درست في البلاغة العربية القديمة، واللافت أن عز الدين اسماعيل يدفعه نوع من الحماس إلى رفض استعمال مفاهيم البلاغة، كالتشبيه والاستعارة والمجاز، والكناية والقرينة وغير ذلك. وقد يذهب إلى حد وضع الاستعارة والصورة على طرفي نقيض. كما يفعل الشيء نفسه مع التشبيه. إن

---

(1) الشعر العربي المعاصر ص 133 .

(2) الشعر العربي المعاصر ص 132 .

(3)أسرار البلاغة ص 60 .

الاستعارة عنده، ليست حتماً صورة شعرية، إذ لكي تكون صورة يجب أن تكون مؤثرة وينبغي أن تكون افرازاً للانفعال، أي أن الصـورة عنده لا تتمتع باستقلال ذاتي طالما أن مصيرها في الوصف العلمي يبقى مربوطاً بالمبدع من جهة وبالمتلقي من جهة أخرى. والواقع أن الخروج إلى المبدع أو المتلقي يخرجنا من الدرس الأدبي إلى الدرس النفسي أو الاجتماعي.

وفيما يتعلق بتقديمه لمصطلح الصورة بديلاً عن التشبيه والاستعارة فإنه وهم كبير، لأن التشبيه صورة والاستعارة أيضاً صورة. إن هذه اصطلاحات تشير إلى نفس الشيء. فلنتأمل هذا التعريف للصورة.

«إن الصورة ينبغي أن تعرف باعتبارها جمعاً، (. . .) بين شيئين منتميين إلى مجالين متباعدين قليلاً أو كثيراً.

ينبغي أن نحَدد المحسنات التي يمكن بتسميتها صوراً [. . .] أن نميز تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين ـ التشبية والاستعارة، والتمثيل Allégorie والرمز ـ وتلك التي يقوم طرفاها على أساس علاقة المجاورة ـ المجاز المرسل»(1) .

هذا التعريف الذي نقدمه هنا لا يمثل استثناء وسط الدارسين، لأن هذا أمر حصل عليه الاجماع، أو كاد. إن هذه بديهة لا تناقش، أي أنني عندما أقول صورة فإني أعني التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز. . . والاختلاف بين الدارسين في تضييق هذا المفهوم وفي توسيعه لأن هناك من الدارسين من لا يدخل المجاز المرسل ضمن الصورة وقد يكون ذلك موقفاً معقولاً من ناحية علمية. يقول مولينو:)

«كثيراً ما اجتمع التشبيه والاستعارة تحت تسمية أو اسم عام هو الصورة»(2) .

وحتى إذا حاولنا تلطيف هذا الخلاف نقول ان أفضل الصور الشعرية هي تلك القائمة على المشابهة، ويبدو أن هذا ليس محط خلاف بين الدارسين المعاصرين والقدماء. وما يقوله عز الدين اسماعيل لا مبرر له.

هذا النفور من البلاغة قد يدفع، كما أشرنا سابقاً، إلى النقل عن المحدثين أفكاراً بشأن الصورة، موجودة عند البلاغيين العرب المتقدمين. إنه ينقل عن ريفردي Reverdy قوله:

«إن الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع، بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة. . . وإنما يمكن [. . .] إحداث الصور الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل بالربط، دون المقارنة، بين

---

(1) F. Moreau: **L'image littéraire.** société d'édition d'enseignement supérieur; paris 1982. (p. 16).

(2) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie - 169.**

حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك ما بينها من علاقات سوى العقل»[1].

إن مقارنة هذا النص بكلام الجرجاني في النص الآتي:

«وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب وكان مكانها إلَى أَنْ تحدث الأريحية أقرب»[2].

تظهر كَمْ هو مجحف، هذا النقل، بصاحب الأسرار.

بعد هذا، فإني لا أريد أن أدفع بعز الدين اسماعيل قسراً، في اتجاه بلاغي، وحتى إذا حصل هذا فإن مبرري هو أن عز الدين اسماعيل لا يقدم حين تحليله للصورة مفاهيم مضبوطة، إنه يتركها متنافرة ذات أصول متعددة لا يجمعها جامع، إنها مفاهيم «متسكعة» لا يجمعها نسق أو موضوع واضح.

هذا الذي حُرمه عز الدين اسماعيل هو تماماً ما تمتع به البلاغيون. إن البيان العربي له موضوع محدد هو دراسة المجاز. وهذا بأنواعه ضبط لديهم وصنف ضمن أنواع محددة لا يمكن أن يحصل اختلاط بينها، كما أن المجاز عموماً ينتمي إلى اللغة دون المبدع أو المتلقي أو على الأقل لا يقدم عندهم المبدع أو المتلقي بديلاً عن الوصف النصي، وهذا كله يجعل من البيان نظرية علمية، إذ ان لها مفاهيم منسجمة متماسكة وهي تتوفر على موضوع محدد. هذا التقرير لا يحمل جديداً فهذا تمام حسان يقرر متحدثاً عن السكاكي:

«ويتضح من كل ذلك أن البلاغة السكاكية صناعة كصناعة النحو»[3]. هذا النفور من النصيحة عند عز الدين اسماعيل هو الذي أوقعه في شراك التحليل النفسي، ومع هذا فإنه لم يكن يتحدث ضمن مدرسة نفسية بعينها. إنه يأخذ من فرويد كما يأخذ من يونغ، في حدود ضيقة. كما يحيل كثيراً على رتشاردز، وهو صاحب اتجاه سيكولوجي ضمن المدرسة السلوكية. إن عز الدين اسماعيل، يربط النص بالفرد عندما يحتكم إلى فرويد أو يونغ. كما يربط بين النص والمتلقي عندما يعتمد على رتشاردز. وقد ينظر إلى النص مستقلاً إذا استهواه النقاد.

5 ـ الصورة الشعرية والتحليل النفسي:

ومع هذا فلنتوقف مع جملة من المفاهيم التي استقاها من فرويد. علماً بأن هذه الاحالة تكون بذكر اسم فرويد كما نلاحظ في هذا النص:

---

(1) الشعر العربي المعاصر، ص 133 - 134 .

(2) أسرار البلاغة ص 116 .

(3) تمام حسان. الأصول. دار الثقافة. الدار البيضاء 1981 ص 308 .

«ولكن إذا كانت الرموز ـ بحسب رأي فرويد ـ تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي فإننا نجد في طبيعة الرمز هنا مصداقاً لذلك»[1] .

إلا أن عز الدين اسماعيل، كثيراً ما اكتفى باستخدام المفاهيم الفرويدية دون إشارة إلى مصدرها كما فعل مع مفاهيم التكثيف Condensation والازاحة déplacement والرمز symbole واللاشعور.

وربما كان الصمت عن مصدر هذه المفاهيم يعود إلى رغبة في التحليل من مسؤولية الانضباط في استخدامها. إنه ببساطة يريد تعويم هذه المفاهيم واستخدامها وفق هواه، لأن ذلك يخول له قدراً من الحرية في التطبيق، ويخول له الحرية في الأخذ من مصادر شتى.

هكذا إذن نناقش عز الدين اسماعيل ليس فقط في شرعية هذا الاقتراض من علوم أخرى بل، نناقشه أيضاً، في مقدار أمانة هذا النقل. ولنبدأ بمفهوم التكثيف. يقول عز الدين اسماعيل.

«وأوضح ظاهرة في هذه القصيدة هي ظاهرة الصور المكتظة وهي نتيجة لعملية التكثيف «اللاشعورية» ونعني بالصور المكتظة أن الشاعر يكون في إحدى الصور فإذا به يلتفت فجأة فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه في مجملها فضلاً على جزئية من جزئياتها، فالصورة عنده مركبة ومتداخلة»[2] .

وقد كانت قصيدة لذي الرمة، موضوع هذا الحكم والقصيدة هي:

بقوله:

ما بال عينك منها الماء ينسكب　　كأنه من كُلىً مفرية سرب

[. . .] وفَراءَ غَرفِية أثأى خوارزَها　　مشلشل ضيعته بينها الكُتَبُ[3]

ويضيف عز الدين اسماعيل إلى التعليق السابق قوله:

«وقد امتاز بصفة الربط بين الصور المتباعدة، دون اعتبار للحدود الزمانية أو المكانية وهي الصفة التي تدل دلالة واضحة على أن شعره كان يتم في حالة لا شعورية حالمة. إنّ صوره ـ بعبارة موجزة ـ هي أحلامه»[4] .

---

(1) التفسير النفسي للأدب ص 116 - 117 .
(2) التفسير النفسي للأدب، ص 94 .
(3) التفسير النفسي للأدب ص 92 - 93 .
(4) التفسير النفسي للأب ،ص 94 .

يتضح من خلال النصين السابقين، أن عز الدين اسماعيل يقدم تعريفاً ما للتكثيف. وهذا يجعله مُلازماً للشعور بحيث تصبح القصيدة في الأخير حلماً من الأحلام، وهذا يعني أن القصيدة تغدو موضوعاً للتحليل النفسي شأنها شأن الحلم. وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لا يطبق على القصيدة ما يطبق على الحلم، والمعروف عند فرويد أن «التكثيف» كمفهوم له أكثر من استعمال واحد أي أكثر من معنى. وقد يكون مفيداً استحضار هذه الاستعمالات كما يختصرها الانشائي المعاصر: تزفتان تودوروف T. Todorov يقول:

«أن يكون المدلول أغنى من الدال»[1] (أي أن العبارة أو اللفظة توحي بعدة معانٍ).

«إنه [أي فرويد] يجعل من كلمة تكثيف اسم جنس يشمل بداخله مجموعات كانت منعزلة قبل اجتماعها تحت الاسم نفسه»[2]. والمثال الذي يقدمه تودوروق لهذا النوع العبارة الفرنسية «C'est le premier vol de l'aigle»[3] (والواضح أن كلمة vol ذات معنيين «السرقة» و «الطيران» [أي أن الأمر يتعلق بالمشترك اللفظي كما يقول البلاغيون العرب].

«وفي حالات أخرى يقابل التكثيف مصطلحات أخرى من المستوى نفسه مثل الازاحة والتمثيل غير المباشر»[4].

«التلميح وتكمن صفته الأساسية في استحضار معنى مرتبط بالمعنى المذكور، بواسطة التداعي» (. . .) أو بعبارة أخرى وجود أكثر من مدلول واحد لدال واحد»[5]. أي احتمال أكثر من معنى للّفظ نفسه.

وقد جاء تعليق تودوروف على هذه الاستعمالات لمفهوم التكثيف بقوله:

«إذن فكل هذا هو بمثابة تنويع في المصطلحات ليس أكثر وذلك لأجل التعبير عن الاستعارة والمجاز المرسل بأنواعه. وإذا أضفنا إلى هذا «التمثيل بواسطة النقيض»، أي جنس من الطباق، و «التشبيه» نكون بصدد لائحة قريبة من الكمال للصور البلاغية التي يعرف كل واحد أنها تمثيلات غير مباشرة»[6].

---

(1) T. Todorov. **Théorie du symbole** ed. Seuil. Paris 1977 (p. 291).
(2) Ibid - 292.
(3) Ibid - 292.
(4) **Théorie du symbole - 292.**
(5) Ibid - 293.
(6) Ibid - 294.

ليس من مهامي مناقشة فرويد، خاصة إذا أدركنا أن المجال الذي يحدده لنفسه يجعل هذا النقاش غير وارد باعتبار المجال الذي أخوض فيه هنا، ما يهمني هو شعرية النص، وما يهم فرويد هو اللاشعور: «المكبوت الجنسي». ما يهمني هنا هو مناقشة عز الدين اسماعيل، إذ انه بقي ضائعاً بين الهدفين: النفسي والأدبي. إنه في الوقت الذي يدرس «الشعرية» نجده يستعير مفهوم فرويد «التكثيف» مستعملاً إياه بمعنى من معانيه غير المضبوطة. والمثير حقاً، أن الدارسين المحدثين لمسوا أن كل هذه المفاهيم الفرويدية لها ما يقابلها في البلاغة، فأي مجهود ضائع! إذا كنت أصرف مرحلة من حياتي لأجل «التجديد النظري» وهدم القديم لكي أجد نفسي في النهاية أواجه القدماء بأسلحة مفلولة وقد تكون أسلحة استعيرت من مخازنهم، إلا أن هذه الأسلحة أسيء استعمالها بين أيدينا فاكتشفنا أنهم أقوى!.

وبعد هذا فما هي الدواعي التي يمكن أن تدفع إلى اقتراض مفاهيم من مجال علمي ما؟ إن الدوافع متعددة نذكر منها.

التنافر أو عدم الانسجام الذي يكون في الجهاز المفاهيمي الذي استعمله للتحليل والدرس.

أن تكون في هذا الجهاز المفاهيمي فجوات لا تغطي الثراء الحاصل في الموضوع المدروس.

أن يكون هذا النظام المفاهيمي لا يراعي في التطبيق خصوصيات الموضوع ويعجز عن اكتشاف الخصوصيات الذاتية للموضوع المدروس.

أن يكون هذا النظام، نتيجة لتطور حاصل في الموضوع المدروس، عاجزاً عن لمس هذا التغير واستيعابه.

فهل يا ترى تحققت هذه الشروط أو بعض منها، حتى نلجأ إلى الاقتراض من علم النفس الفرويدي؟ وبغض النظر عن اختلاف المجالين، فإنني لا أتصور أن البلاغة العربية كانت في وضعية تستدعي هذا الاقتراض.

لننتقل الآن إلى مناقشة تطبيقية لمثال عز الدين اسماعيل وذلك من خلال المثال الذي يقدمه.

«أخاً تنائف أغفى عند ساهمة ... بأخلق الدف من تصديرها جُلَب
تصغى إذا شدها بالكور جانحة ... حتى إذا ما استوى في غرزها تثب
وثب المسحج من عانات مَعْقِلةٍ ... كأنه مُستَبانُ الشك أو جَنِبُ»[1]

(1) التفسير النفسي للأدب ص 95 .

وقد جاء تعليق عز الدين اسماعيل على المتطوعة واصفاً إياها بأنها نتيجة «لفكرة التكثيف اللاشعوري»[1].

وبغض النظر عن مدى صدق وجود التكثيف الفرويدي في القصيدة. وبغض النظر أيضاً عن تعبير القصيدة، أو عدم تعبيرها، عن اللاشعور فهذه أشياء ليست في متناولي، فإنني ألاحظ أن ما ينص عليه عز الدين اسماعيل ليس «صوراً شعرية» بالمعنى الدقيق لكلمة صورة، إن تلك الأبيات تخلو من المجاز وهي ليست أكثر من الوصف العادي للأشياء. وهذا الوصف البصري للأشياء كثيراً ما اختلط في أذهان النقاد المعاصرين بالتصوير الشعري، وكأن الصورة الشعرية لمجرد تسميتها، تسمح أن نعتبر كل صورة، أي الوصف الحسي للأشياء، هو من قبيل التصوير الشعري.

الواقع أن هذه المشكلة كان بالإمكان حلها بالمفاهيم نفسها والأدوات البلاغية القديمة. إن هذه الأدوات ترينا أن الكلمات مستعملة استعمالاً حقيقياً، خالياً من المجاز. والنتيجة هي أننا أمام كلام عادي «نثري» فقير الشعرية. إن اقتراض مفهوم التكثيف واسقاطه على هذه الأبيات هو تضليل ولا يمكن أن يضيء أمامنا الطريق بأي شكل.

والغريب حقاً أن البلاغيين المعاصرين في الغرب قد عادوا، أفواجاً أفواجاً، إلى حضيرة البلاغة القديمة للاغتراف من منابعها الثرة لأجل الوصف الدقيق للصورة الشعرية. ويبدو علاوة على هذا أن مفهوم، بل مصطلح، الصورة نفسه قد فقد الكثير من بريقه وجاذبيته، وقد أخذ النقاد يهجرونه نظراً لكونه غير دقيق، ولكونه مضللاً في بعض الجوانب. والأغرب من هذا أن يلجأ علماء مختصون في فنون غير الشعر بتعميم مفاهيم البلاغة على هذه الميادين وذلك كما فعل كريستيان ميتز في كتابه الدال المتخيل[2]. وفرويد، ماذا فعل؟ ألم يكن يستعير من البلاغة؟ ألم يكن في الواقع يحاول «زرع» البلاغة في «سهول الحلم؟» والواقع أن البلاغيين الغربيين بشهادة تودوروف، السابقة، لم يكونوا مطمئنين إلى ذلك التطبيق، وما آلت إليه مفاهيمهم لدراسة الشعر عندما رأوها مطبقة على الأحلام.

ننتقل إلى مفهوم ثان يستعيره عز الدين اسماعيل من علم النفس الفرويدي فيطبقه على الشعر. وهذا المفهوم هو «الازاحة»Déplacement اللاشعوري وقد كانت قصيدة عبده بدوي «ثنائية ريفية»[3] موضوع هذا التطبيق. القصيدة، كما أوردها عز الدين اسماعيل هي التالية:

---

(1) التفسير النفسي للأدب، ص 95.

(2) C. Metz. **Le signifiant imaginaire.** Union générale d'édition Paris 1977.

(3) التفسير النفسي للأدب، ص 121.

«الحب لم يصبح حديثاً أو هتافاً في الصدور
الحب فيها طرزت كفاي في الحقل الكبير.
قد كان أمس حكاية تروى وأشواقاً تدور
واليوم صار حديقة تلقى الغدير... وتستدير
وتموجاً في القطن والصفصاف والقمح «الوفير»[1].

إلى أن يقول:

حبي له جذر، له ساق، له ثمر منير»[1].

يعلق عز الدين اسماعيل على القصيدة بقوله:

«والواقع أن تحليل عناصر الصورة الشعرية ورموزها المستمدة من الطبيعة والعلاقات القائمة بينها على النحو الذي صورها به الشاعر، كل ذلك يكشف لنا عن اختيار هذه العناصر والرموز وإقامة هذه العلاقات بينها يكون له دائماً أصل بعيد في أغوار نفس الشاعر ويلتقي هناك بكثير من تجاربه الخبيئة في اللاشعور، التي لا يجمل بالشعر - وهو التعبير النبيل - أن يعرضها، ومن ثم تحدث عملية إزاحة لا شعورية بصورة آلية. وهي عملية مألوفة في النفس البشرية فتتجسم تلك التجارب في أشكال وصور طبيعية معترف بها»[2].

واضح أن عز الدين اسماعيل كان، من خلال حديثه هذا عن الازاحة، يستعير من فرويد، فوصفه للازاحة باللاشعورية دليل على ذلك، ولنتأمل هذا النص لفرويد عن الازاحة، وسنلاحظ أن المترجم يترجم Déplacement بالنقل لا الازاحة ومع ذلك فالترجمتان تحيلان على العملية نفسها. فعز الدين اسماعيل يعتمد ترجمة مصطفى صفوان. يقول سغموند فرويد:

«إن ما أسميه بنقل الحلم أستطيع أن أسميه أيضاً بقلب القيم. والظاهرة تستأهل أن نتوقف عندها. سأضيف القول إذن، إنني صادفت في التحاليل التي أجريتها لأحلام متباينة، جميع درجات النقل والقلب، فهناك أحلام لا يكاد يحدث فيها نقل أو قلب، وهي الأحلام المعقولة والمفهومة [...] وفي أحلام أخرى لا نجد، على العكس، عنصراً واحداً احتفظ بقيمته الحقيقية، فكل ما كان جوهرياً وأساسياً في

(1) التفسير النفسي للأدب ص 122.
(2) التفسير النفسي للأدب ص 123.

الأفكار الكامنة نجده ممثلاً بتفاصيل ثانوية، ونكتشف بين هذه التفاصيل وتلك الأفكار سلسلة هامة من التداعيات»[1].

أي أنني في الحلم أنتقل من الموضوع الذي أشتهيه، وهو الموضوع المركزي، إلى شيء آخر يكون ثانوياً. إن الأمر قد يتعلق بنوع من المجاز المرسل القائم على المجاورة. والحقيقة أن علماء الأدب واللغة المحدثين وعلماء النفس كثيراً ما فهموا النقل بهذا المعنى. فهذا بيتر نسلروث P. Nesselroth يؤكد ما يلي:

«إن الأداتين البلاغيتين اللتين تفرزان النص: المجاز الميتونيمي Métonymie (المحتوِى للمحتوَى) والمجاز السنكدوكي synecdoque (الجزء بدل الكل) توافقان العملية الأولية التي يسميها التحليل النفسي الازاحة (أو النقل)[2].

وكذلك نجد العالم اللغوي ر. جاكبسون R. Jakobson وعالم النفس جاك لاكان J. Lacan يستعملان النقل (أو الازاحة) مقابلاً للمجاز المرسل[3].

هكذا يتضح مرة أخرى أنني أقطع مسافات طويلة مع عز الدين اسماعيل لأجل استخدام مفاهيم علم النفس الفرويدي. إلا أنني في آخر الرحلة أجدني أستخدم مفاهيم بلاغية ممسوخة. فإذا كانت النتيجة أن أجد نفسي أعود إلى البلاغة ومفاهيمها فلماذا لا نبدأ بها منذ البداية. وما ينبغي التذكير به هنا، أن المفاهيم البلاغية أشد فعالية من مفاهيم التحليل النفسي مطبقة على الشعر. وبالعودة إلى القصيدة يمكن أن نعثر، من وجهة نظر بلاغية، على ما يلي. أننا بمجرد ما نسلم مع عز الدين اسماعيل أن هناك انتقالاً من شيء مذكور (معنى) إلى شيء آخر (معنى المعنى) فإننا نسلم في الآن نفسه بأننا أمام مجاز لغوي. وإذا افترضنا أن هذا المجاز قائم على المشابهة فإننا نسلم أنه استعارة، وإذا اتفق أن حضر الطرفان كنا أمام تشبيه.

إن البلاغة تعلمنا أن النص يتضمن استعارة تبعية مكنية في الفعل طرزت وكلمة حديقة، مع الحب، تشبيه بليغ، وهو أقرب التشبيهات إلى الاستعارة، وصيغته النحوية هنا اسم كان وخبرها. وواضح أن العلاقة التي هي المشابهة بين الحديقة وما تعوضه الكلمة هو الاثمار. ويبدو أن مجموعة من الكلمات التي أتت بعد التشبيه روعي فيها الملاءمة للمشبه به حديقة، إذ هناك الغدير وتموجات القطن والصفصاف وغير ذلك، وهذا يعني أن هناك اعتماداً على الترشيح. وكذلك قوله:

---

(1) سيغموند فرويد. **الحلم وتأويله**. تر. جورج طرابيشي. دار الطليعة. بيروت 1976 - ص 43 - 44.

(2) P. Nesselroth in Jean le Caliot. **psychanalyse et langages littéraire** ed. Nathan Information 1977. 81-82.

(3) **Psychanalyse et langages littéraires - 82.**

«حبي له جذر له ساق له ثمر منير»[1].

يضعنا أمام استعارة ترشيحية. لقد شبه الحب بالشجرة المثمرة فلم يذكرها، لكنه ذكر بعضاً من صفاتها المسندة هنا إلى الحب. وكنا بهذا أمام استعارة مكنية أصلية. وما ذكر بعد «جذر» هو شيء من قبيل الترشيح الذي يُتناسى مع التشبيه.

أما في عبارة الشاعر «بيني وبينك من أغاني حقلنا الملتف سور»[2] فيمكن التأكيد، بدءاً، أن كلمة سور تمثل تجوزاً بلاغياً هو الاستعارة التصريحية الأصلية لأن السور ليس هو المقصود هنا، إنما المقصود هو المانع وكذلك الحقل الملتف، إذ يجوز حسب سياق النص أن تكون استعارة تصريحية ترشيحية. وفي الشطر «فبيننا سد من الثمر»[3] نجد استعارتين تصريحيتين. . . يمكن في الأخير أن نسجل ملاحظة هي أن الصورة البيانية في هذه القصيدة تعتمد الترشيح بكثرة. ويظهر أن الترشيح الذي هو ذكر لألفاظ تابعة للاستعارة تؤخذ من الحقل الدلالي نفسه وإذا لاحظنا أن الترشيح في قصيدة يُستقى من المجال الزراعي فإن هذا يعني في الآن نفسه، الاستعارة نفسها تؤخذ بكثرة من المجال الزراعي نفسه، ويمكن أن نلاحظ أن الاستخدام الكثير للترشيح لا يحول القصيدة إلى تمثيل Allégorie أو رمز. إننا نعثر فيها على قرائن لفظية توجه التأويل. وعلامة ذلك أن المشبه يذكر في القصيدة بكثرة. ويتمثل ذلك في التشبيه البليغ. وعلاوة على ذلك فالقصيدة تعتمد على الصور المتداخلة والمتراكبة مما يجعل القراءة المتعجلة تتعثر.

وفي جميع الأحوال فإن شعرية هذا النص إنما تنبع من بلاغته الخاصة، من التغييرات التي تعرضت لها الكلمات المتجاورة داخل السياق النصي مما يجعل التأويل ضرورياً حسب مقتضيات النص بالأساس وليس حسب مقتضيات اللاشعور أو غيره. إننا بالانسياق وراء اللاشعور الفرويدي نضطر، لكي نؤول النص، إلى العودة إلى السيرة أي إلى حياة الشاعر بتفاصيلها، وأساساً إلى مرحلة الطفولية لاكتشاف المندس في أغوار اللاشعور، لأن المكبوت يجد جذوره، حسب فرويد، في الطفولة كما أن موضوعه يكون الجنسَ المحرمَ. إنه الأم أو الأب. ينبغي الوقوف على هذا كله لأجل التأويل الصحيح الحقيقي، هكذا فإذا كان هذا مجدياً لأجل علاج المكبوت أو المريض نفسياً، فإن جدواه في دراسة الشعر مما نشك فيه. وهذا عينه لا يحمل جديداً، ألم يقل فرويد:

---

(1) التفسير النفسي للأدب ص 122 .

(2) التفسير النفسي للأدب، ص 123.

(3) نفسه ص 122 .

«ولكن ينبغي أن نقول للمهتمين الذين قد ينتظرون هنا الكثير من التحليل، بأن هذا لا يلقي أي ضوء على مشكلتين تهمهما أكثر. إن التحليل لا يستطيع أن يحدثنا بتاتاً عما يتعلق بالتوضيح والكشف عن الموهبة الفنية وعن اكتشاف الوسائل التي يستخدمها الفنان، والكشف عن الوسائل الفنية لا يدخل هو الآخر في دائرة اهتمام التحليل»[1] .

إن البلاغة تحلل الوقائع اللغوية التي تثير المتلقي مباشرة خلال التلقي وهذه الإثارة تتحقق بفضل العلاقات الكامنة بين وحدات النص. هذه العلاقات الخاصة بين الوحدات التي ينزاح بعضها عن الأخرى هي موضوع البلاغة، وهذه الملاحظة بالذات ما يؤكده جان مولينو.

«إن ما يفتقر إليه الإنشائي أو اللساني لهو شيء أكثر من مجرد النظرية. إنه يفتقر إلى سجل وكشف للصيغ التي يتلبس بها الشعر هنا أو هناك. وبهذا كان خزان المعرفة المستودعة في التراث البلاغي والانشائي مساعداً بشكل يفوق التقدير. إن هذه المعارف ظهرت إلى الوجود بفضل الاحتكاك الحميمي بالممارسة الشعرية وإنها (أي المعارف) لصالحة لاتخاذها نقطة انطلاق قوية لتحاليل غنية»[2] .

إننا في التحليل البلاغي نلجأ إلى دراسة المركبات اللغوية ذات الأثر المباشر على القارىء في سياق ومقام معينين، ولا يهمنا بعد هذا علاقة هذه الوقائع اللغوية باللاشعور، إن الأدبية قد تتحقق بمجرد الانتقال من معنى إلى معنى المعنى، والطريق المؤدية إلى معنى المعنى أعقد من أن تحلها العصا السحرية للتكثيف أو النقل أو اللاشعور.

6 ـ الصورة الشعرية من زاوية الإثارة:

من خلال ما رأينا سابقاً يتضح أن عز الدين اسماعيل ينفر من المواجهة المباشرة للنص فهو تارة يهرب في اتجاه المبدع أو اللاشعوروطوراً آخر يتجه نحو المتلقي، فالإثارة هنا هي إثارة المتلقي، وهو يذهب بعيداً في التركيز على هذا الجانب إلى حد اعتباره العنصر الأساسي في تعريف الصورة، وهو ينفر أشد النفور من النظر إلى الصورة من الزاوية النصية البلاغية. إن عز الدين اسماعيل وهو يواجه النص الآتي:

«ذات مساء عاصف...
ملفع الآفاق بالغيوم

---

(1) In Sarah Kofman. **L'enfance de l'art** ed. petite bibliothéque payot. Paris 1971 (p. 202).
(2) **Introduction à l'analyse linquistique de la poésie** / 12.

والبرق مثل أدمع تفر من محاجر النجوم
والريح ما تزال في أطلالنا تحوم
وتزرع الهموم
واختبأت حتى طيور الغاب في مخابىء النجوم
كالطفل خلف أمه الرؤوم
انطلقت بلادنا من قبرها الضرير
عملاقة... عملاقة الزئير»[1].

يعلق بقوله:

«وأما من ناحية الاثارة ـ وهي الأقرب إلى المقصود من الصورة ـ فالمعاني النفسية التي يُثيرها البرق تكاد لا تلتقي في شيء مع ما تثيره الدموع، سواء أكانت هذه الدموع بعد ذلك تفر من عين الإنسان أم من محاجر النجوم. غير أن هذا التحليل البلاغي فقير، وربما بدت الصورة كذلك فقيرةً من خلاله. فالتشبيه على هذا النحو يكاد لا يفي بالغرض البلاغي القديم، فضلاً على الغاية التصويرية»[2].

يتضح من هذا النص، أن عز الدين اسماعيل يرفض قطعاً، أن يساوي بين الصورة الشعرية والاستعارة والتشبيه وباقي أنواع الأدوات البيانية، إن الصورة لديه تتخطى هذه الأدوات، أو هي بعبارة أخرى، تمثل ذروتها بمعنى أن هذه الأدوات في ذاتها، وفي صيغتها النصية لا تنتج صورة شعرية حتماً إذ لكي ترتقي الاستعارة إلى ذروة الصورة الشعرية عليها أن تستوفي شرطاً آخر هو عنصر التأثير أو الاستجابة.

هذه الاستجابة أو التأثير هي التي حاول عزالدين اسماعيل التعويل عليها للتمييز بين نوعين من الصور. مؤثرة وخالية من التأثير، يقول في «الأدب وفنونه»:

«فالمحاكاة وحدها قد تروقنا كما حدث في بيت ابن المعتز[3] السابق، ولكننا نطلب في الشعر شيئاً آخر هو الشعور، وهو ما افتقدته الصور القديمة، فإذا وقفت لحظة لتسأل ابن المعتز: أي رابط نفسي بين الزورق والهلال في نفسك قد حرك الهلال فيها صورة الزورق؟ ثم أي شحنة شعورية يثيرها الهلال في النفس قد نقلها

---

(1) التفسير النفسي للأدب، ص 96.
(2) نفسه ص 97.
(3) يقصد البيت الآتي:
وانظر إليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

ذلك الزورق؟ لم تجد أي رابط نفسي كما لم يجد أي شعور»[1] .

إن عنصر الاثارة لدى عزالدين اسماعيل شيء أساسي للمفاضلة بين صورة وصورة. وقد تكون الاثارة عنصراً مميزاً لجنس الصورة الشعرية لا لمجرد المفاضلة كما رأينا سابقاً، إن هذا الاهتمام بعنصر المتلقي أي الاثارة بدل اللاشعور لدى المبدع يجسد الانتقال على مستوى المنهج من مجال علم النفس الفرويدي إلى مجال علم النفس السلوكي، ويبدو أن تأثير المدرسة السلوكية انتقل إلى صاحبنا عبر الناقد الانجليزي إ. أ. رتشاردز الذي يصفه مصطفى بدوي بأنه:

«لا يتبع مدرسة بالذات وإنما هو تلفيقي أو توفيقي. أعني أنه يأخذ بقسط من جميع المدارس السيكولوجية المعروفة، هذا وإن كان رتشاردز، بوجه عام، ينزع إلى اتباع «السلوكيين» وإلى الأخذ بالنتائج التي أسفر عنها علم الأعصاب»[2] .

ويقول في المقدمة نفسها:

«. . . بل نجده يورد في كتابه رسماً إيضاحياً، يحاول أن يخطط فيه العمليات السيكولوجية التي يمر بها القارىء أثناء قراءته قصيدة من القصائد وذلك من وجهة نظر مادية صرفة هي خليط من المذهب السلوكي وعلم الأعصاب»[3] .

إن هذا يكفي لفهم الاشارات، الواردة عند عز الدين اسماعيل، المتعلقة بالاثارة. إن هناك نظرة إلى القصيدة باعتبارها مجرد حافز أو منبه يخلق استجابة. إنه باختصار، ينظر إلى الصورة على أساس أنها سلوك قائم على الدوافع أو الحوافز والاستجابة، والصورة تكون جديرة بهذا الاسم عندما تخلق الاستجابة الانفعالية وإذا لم تخلقها كنا أمام بلاغة فقط وليس أمام صورة.

والمعروف أن الانشائيين المعاصرين يتحفظون بشأن هذا البعد في الصورة أي بعد التأثير الانفعالي. بالقدر نفسه الذي يتحمسون فيه أكثر للوصف النصي، يقول جان مولينو:

«إن تحليلنا للشعر سيقف عند المستوى المحايد وسنقتصر هنا على ضبط الأشكال والصيغ الخاصة به أي الصيغ الايقاعية والصوتية والمعجمية والصرفية أو

---

(1) د. عز الدين اسماعيل. **الأدب وفنونه**. دار الفكر العربي. عابدين 1968 ص 141 .

(2) إ. أ. رتشاردز **مبادىء النقد الأدبي**. تر. مصطفى بدوي. مرافق لويس عوض. المؤسسة المصرية العامة للتأليف. القاهرة 1963 ص 12 .

(3) **مبادىء النقد الأدبي** ص 16 .

التركيبية دون الاهتمام بشروط انتاجها ولا بشروط تلقيها»[1] .

وعز الدين اسماعيل يلح كذلك على ضرورة تكاثف الصورة المفردة مع غيرها من الصور في القصيدة في اتجاه اثارة الانفعال نفسه في المتلقي. وإذا لم تثره أو أثارت انفعـالاً: مغايراً كانت الصورة ساقطة في نظره. وهذا تناول سلوكي واضح، أو نفسي، على أقل تقدير. ونحن نخاف على الصورة من «شرور» التناول النفسي، من هذا القبيل الذي يمكن أن يتخذ ذريعة لممارسة نوع من الانطباعية. يقول عز الدين اسماعيل متحدثاً عن الصورة الناجمة باعتبارها التي:

«تتجاوب أصداؤها (سواء أقامت على تشبيه أم استعارة أم رمز أم على مزيج منها) في كل مكان من القصيدة. فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة. أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية والخصبَ»[2] .

إن هذا التساند ليس أكثر مما أشرنا إليه، من التجاوب النفسي الذي تحدثه الصور في المتلقي، بحيث تسير كلها في اتجاه انفعالي واحد منسجم، بعبارة أخرى إن هذا التساند ليس أكثر من الانسجام والتناغم في الانفعالات التي تثيرها هذه الصور المتتابعة خلال السلسلة الكلامية. ويؤكد عز الدين اسماعيل هذا النزوع وهو يعلق على القصيدة الآتية لأحمد عبد المعطي حجازي:

«هذا أنا
وهذه مدينتي
عند انتصاف الليل
رحابة الميدان، والجدران
تبين ثم تختفي وراء تل
وريقة في الريح دارت، ثم حطت، ثم ضاعت في الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي ممل
دُست على شعاعه لما مررت

---

(1) Introduction à l'analyse linguistique de la poésie - 11.

(2) التفسير النفسي للأدب، ص 100 .

وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ثم سكت
ـ من أنت يا... من أنت؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم من غرفتي
وصرت ضائعاً بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتي»[1].

يقول عز الدين وهو يحلل الصورة في القصيدة:

«وهكذا نجد رمز «الجدران» قد ترددت أصداؤه في شتى جوانب القصيدة، كما أنه بتفاعله مع الرموز الأخرى ـ الوريقة، الظل، عين الصباح الحارس قد أحدث نوعاً من التماسك الشعوري في القصيدة كلها حتى جعل منها صورة نفسية موحدة»[2].

إن عنصر التلقي حاضر دائماً إنه الحكم الذي نتكيء عليه في تناولنا الصورة. إن التلقي، كما يتحدث عنه النقاد العرب المحدثون، يعرض العمل الوصفي للتشتت وللأحكام الانطباعية الذاتية وردود الفعل. إننا بإدخال عنصر المتلقي نكون قد حشرنا في الموضوع المقيد بالوصف عنصراً مائعاً يند عن كل ضبط وكل وصف. إن الذات الانسانية التي تحشر في الوصف من شأنها عرقلة الوصف، خاصة أن هذه الذات، في استجاباتها أمام النص، تتراوح بين القبول أو الاستجابة الايجابية وبين الرفض أو الاستجابة السلبية، وبينهما هناك الحياد التام. وكل أنواع الاستجابة فيها درجات يستحيل قياسها وضبطها. أي يستحيل أن تُصدِرَ بشأنها حكماً علمياً يمكن الاطمئنان إليه بحيث يحصل عليه الاجماع الفعلي أو الممكن.

إن عنصر الذات جعل العلماء ييأسون من العلوم المسماة «إنسانية»، بحيث لم يعودوا يسلمون بوجود علوم إنسانية نظراً لكونها مجالاً للتضارب بين الأراء والانطباعات الشخصية.

إن رفض الذات، في بعدها هذا، لا يعني الغاء التلقي نهائياً، لكنه يعني فقط الغاء تلك العناصر المائعة، أما العناصر الثابتة فيه فلا مجال لانكارها، بل الأهم، أن البلاغة لن تستكمل نضجها إلا حين ندرج عنصر المتلقي في أبعاده الممكن وضعها قيد الوصف

---

(1) التفسير النفسي للأدب ص 100 - 101.
(2) نفسه ص 102.

العلمي الرصين، وحينما نصل إلى هذا الحد حينئذٍ يمكن أن نطمئن إلى الأحكام التي يمكن اطلاقها بصدد هذه الذات.

ومع هذا كله فإننا ما نزال تاريخياً في لحظة الانطلاق حيث بدأ القدماء، ويبدو أن عصرنا هذا عصر التوجه إلى النص الذي يكاد يستحوذ وحده بمجهود البلاغيين. وقد يكون ثبات النص وموضوعيته مركز إغراء بل فتنة للدارس، إن النص يقلب على جميع وجوهه دون أن يرد الفعل ونحن نخضعه لعمل الوصف لأجل استكشاف مكنوناته. هذه الوضعية المتميزة للنص تجعل أحكامنا تتمتع بسند قوي ملموس، إن النص لا يخضع للنزوات والرغبات إنه ليكاد يكون مادة ميتة أمامنا، ولهذا كان الاهتمام به أجدى من الاهتمام بالمتلقي. ولأجل هذا كنا نرى أن مشروع عز الدين اسماعيل النفسي «يتم» على حساب النص الذي يجب أن يحظى بعناية أكبر.

7 ـ الصورة الشعرية من زاوية الإيحاء:

أعود الآن لأتعرض لجملة من المشاكل، بعيداً عن المبدع وبعيداً عن المتلقي. هذه الشماكل تتعلق إما بالأشياء وإما بالكلمات، أي أن النظر إلى الصورة يتم هنا من زاوية الأشياء تارة ومن زاوية الكلمات طوراً آخر.

انطلاقاً من النص الآتي لأحمد عبد المعطي حجازي:

«كأنني أحس رحلة العصير
وهو يسير في شرايين الزهر
كأنني شجيرة من الشجر
مرت بها الأمطار
فسار في أعماقها حلم الثمر
وانحلت الأسرار.
بعد طفولة طويلة بعد انتظار»[1].

يصدر عز الدين اسماعيل الحكم التالي عن «حركة» القصيدة:

«إنها حركة لا تراها العين وإن كنا نحسها في انبهام، حركة لا يمكن تصويرها في لوحة أو شريط سينمائي. وما حاجتنا إلى هذا التصوير ونحن نحسها في صميمنا؟ إننا نعرفها في نفوسنا وقد استكشفها لنا الشاعر، هنا عن طريق تفكيره الحسي في

(1) التفسير النفسي للأدب ص 106.

الطبيعة. إن الطبيعة كذلك تتضمن حركة وتتضمن أحاسيس تصحب هذه الحركة»[1] .

إن ما يجعل من هذا الكلام شعراً ليس مجرد «التصوير» الداخلي أو النفسي إنما هو اتكاء المقطوعة على التصوير الشعري أو التصوير البياني (التشبيه والاستعارة) المعتمد على تباعد الطرفين: الطبيعة والانسان وذلك بإضفاء صفات إنسانية على الطبيعة أي بالاستعارة المكنية. وبهذا كنا أمام شعر، ولم تكن المقطوعة شعراً بمجرد التصوير النفسي أو ما شابه ذلك. إن ما تثيره الاستعارة في المتلقي ليس مشروطاً بالتصوير النفسي، إن التأثير يتحقق حتى في الأحوال التي يكون فيها التصوير خارجياً غير نفسي.

نتوقف أخيراً مع عز الدين اسماعيل عند مسألة الايحاء، لأنها شديدة الارتباط بالتصوير الشعري، وبعبارة أخرى فإن التصوير الشعري شكل من أشكال الايحاء، بل إنه أهمها في الممارسة الشعرية اطلاقاً. وقد كان هذا الايحاء من المفاهيم التي استعملها عز الدين اسماعيل استعمالاً لا يراعي التصوير الشعري.

وقبل أن نعمد إلى تقديم نص عز الدين اسماعيل نعرف بدءاً المقصود بالايحاء. إن الايحاء Connotation معناه استدعاء الكلمة خلال تلقيها لمعانٍ اضافية إلى معناها الحرفي. وبعبارة أخرى أن يستدعي دال واحد أكثر من مدلول واحد، في سياق معين. هذه الايحاءات أو المعاني المواكبة أو الاضافية متنوعة، ويصعب في الواقع أن ينفلت من إسارها أي كلام، ويمكن أن تقدم أنواعها باستلهام دراسة الباحثة كاترين كبرات أركُشيوني Cathrine Kebrat Orecchioni [2].

الأول: الايحاء الذي يتحقق مع كلمة تستدعي أصواتها الشيء الذي تشير إليه بشكل طبيعي، مثل ألفاظ «الخرير»، «الدندنة»، «الأزيز».

الثاني: الايحاء المتحقق مع كلمات تسمح بتصنيف هذه اللغة بنسبتها إلى أمة أو شعب معين أو بنسبتها إلى لهجة خاصة.

الثالث: الايحاء الذي يسمح اعتماداً على قرائن معينة، بوضع المتحدث ضمن اطار معين: جغرافي أو ثقافي أو انفعالي أو أيديولوجي.

الرابع: الايحاءات البيانية التصويرية.

الخامس: الايحاءات التداولية، كأن تستعمل الاستفهام بدل النفي.

---

(1) نفسه ص 106 - 107 .

(2) C. Kebrat Orecchioni. **La connotation** presses universitaires de Lyon 1977 (p. 91).

واضح من هذا التصنيف أن هناك إيحاءات تهتم بها البلاغة عموماً وأخرى لا تدخل في دائرة البلاغة. إن النوع الأول قد يجد مكانه داخل علم البديع ضمن التكرارات الصوتية، والنوع الخامس يجد مكانه ضمن علم المعاني. والنوع الرابع يجد مكانه ضمن علم البيان وهو المدروس عند المحدثين ضمن مباحث التصوير الشعري. والأنواع الأخرى لا أراها تدخل ضمن مباحث البلاغة. والأوضح أن النوع الرابع هو الذي يكون من نصيب علم البيان. ولنر الآن ما الايحاء عن عز الدين اسماعيل؟.

لقد أثار عز الدين اسماعيل مسألة الايحاء إنطلاقاً من المقطوعة الآتية:

«هناك خلف غابة النجوم
وخلف أستار الغيوم والظلام
تربع الاله»[1].

يقول عز الدين اسماعيل بصدد هذه المقطوعة:

«ويستوقفنا هنا بصفة خاصة قولها [أي الشاعرة ملك عبد العزيز] «غابة النجوم» فكلمة غابة هنا قد ابتعثت في نفوسنا إزاء النجوم في السماء فيضاً من المعاني والمشاعر. الغابة ترتبط في نفوسنا بمعاني الظلام والوحشة. وقد ترتبط كذلك بمعنى الضياع، فنحن في حياتنا لم نعرف الغابات الطبيعية، ولم نتخذ منها ـ كما يصنع الأوروبيون مثلاً ـ ملاذاً من حرارة الجو ومسرحاً للعشاق وإلا لكان لها في نفوسنا وقع آخر وإنما ترتبط مشاعرنا إزاء الغابة بقصص الطفولة الخرافية وما فيها من تهاويل وتصاوير»[2].

ويضيف:

«... وهكذا استطاعت غابة النجوم في بساطة عجيبة أن تولد في نفوسنا هذه المعاني وربما ولدت غيرها في نفوس آخرين، فإن ميزة الصورة الخصبة أنها تستطيع أن تشع في كل اتجاه وأن تسمح لك باستكناه المزيد من المعاني كلما أوغلت معها بحسك. إنها صورة معطاءة تكشف عن الجديد دائماً»[3].

هذا الايحاء الذي يتحدث عنه عز الدين اسماعيل هو نوع من الايحاء الحر، يختلف من فرد إلى آخر من حالة إلى أخرى من وسط إلى آخر... وهو لا يستند إلى أي أساس

---

(1) التفسير النفسي للأدب، ص 99.
(2) التفسير النفسي للأدب، ص 99.
(3) نفسه 100.

ثابت أو قابل للتقعيد إنه من الميوعة إلى حد أنه لا يُطمَع في إخضاعه لقواعد، والأهم من هذا أن الايحاء الشعري من طبيعة مغايرة. إن هذا يلزم القارىء على التأويل فنحن، عندما نسمع قول الشاعرة فدوى طوقان:

«هذه الأرض امرأة»[1].

ملزمون على استحضار صورة المرأة قبل أن نفكر في تأويل الكلمة باحثين عن المعاني التي تجمع بين المرأةوالأرض، إن صورة المرأة هي عينها التي تستحضر في أذهان كل الناس الذين يتلقون قول الشاعرة. لا مجال للاختيار هنا، ولكن أيضاً لا مجال للانفلات من ضرورة استحضار صورة المرأة. هذا هو أهم ما يميز الايحاء الشعري، إنه دعامة الشعر. إنه صفته المميزة وهو الذي يمثل موضوع علماء الشعر.

والظاهر أن هذا الايحاء الذي يتحدث عنه عز الدين اسماعيل، ناسباً إليه صفة التصوير الشعري لا يستحق، وبأي مقياس، أن يردف بالتصوير الشعري، ولن يستحق ذلك إلا إذا فهمنا التصوير الشعري فهماً فضفاضاً.

إننا لن ننفض يدنا من الايحاء، دون أن نقدم نصاً للباحث ميشيل لوغيرن Michel Le Guern بشأن الفارق بين الصور (أو الايحاءات) الحرة والصور الشعرية الضرورية، يقول لوغيرن:

«ليست آلية الصورة المواكبة خاصة باستعمال الاستعارة، إنما تتدخل باستمرار إثر التلفظ بقول ما: إن النعت «أزرق» يمكن أن يوحي لهذا المتحدث بالسماء الزرقاء، وبالنسبة لآخر قد يكون ملازماً لاستحضار البحر، إلا أن لا شيء يسمح في الواقع، للسامع أو للقارىء بالتأكد من أن الصورة المواكبة التي تبادرت إلى ذهنه هي نفسها الصورة التي كانت حاضرة في ذهن المتكلم أو الكاتب وهو يستعمل تلك اللفظة من المعجم، علماً بأن هذه الصورة لا تمثل في نص الكلام بالقدر الكافي من الوضوح لكي تحظى بالاعتراف. ويمكن للصورة المواكبة أن تستحضر، خلال لحظة تلقي الكلام، في ذهن القارىء أو السامع، وقد تستدعي تلك الكلمة صورة غريبة عن المحتوى الإخباري للنص ويمكن أن تكون تلك الصورة غريبة عن فكرة ذلك الذي صاغ الكلام [. . .] أما الاستعارة فعلى الرغم من أنها تستدعي آلية الصورة المواكبة فإنها تعمل على تجريد هذه الآلية من تلك الحرية ومن تلك السمات الاعتباطية. إنها

---

(1) عن الدكتور إحسان عباس «أصابع حزيران والأدب الثوري». مجلة الآداب البيروتية العدد 5 مايو 1970 .

تفرض على ذهن القارىء، زيادة على الاخبار المنطقي المتضمن في الكلام أو القول، صورة مواكبة تطابق تلك المتكونة في ذهن الكاتب لحظة صياغة القول»[1].

إن هذا فيه ما يكفي من البراهين على أن الايحاء البياني هو الايحاء الذي يتبع مسلكاً ثابتاً لدى جمهور القراء. ومن هنا أمكن إخضاعه لقانون علمي، لأن العلم لا يتخذ من مادة موضوع درس، إلا إذا كان متكرراً، أي ذا قاعدة وأساس ثابتين، أما إذا كانت هذه المادة، من الميوعة، بذلك القدر الذي اعترف به عز الدين اسماعيل، فلا ينبغي أن يدخل ضمن الوصف العلمي، وفي هذا ما يكفي أخيراً للقول: إن فهم عز الدين اسماعيل للصورة يسجل تراجعاً على التعريف البلاغي القديم العربي وغير العربي بل إن ضبابية خطابه كثيراً ما دفعت به إلى اعتبار أقوال، صوراً شعرية، وهي ليست كذلك.

(1) **Sémantique de la métaphore et de la métonymie** 42 - 43.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية من زاوية الرمزية الأسطورية

1 ـ تمهيد:

عندما قال غراهام هو:

«ليس للرمزية كمصطلح أدبي معنى واضح. فهي ضباب مشع أكثر منها منطقة محددة»[1].

لم يبعد، فالرمز من المفاهيم التي تعرضت لاستعمالات يصعب حصرها، خاصة وإن كل علم يستخدمه بطريقة أو بأخرى. وهذا الانبهام في هذا المفهوم ليس حاصلاً بمجرد الانتقال من علم إلى آخر، بل كثيراً ما وجدناه يخضع لاستعمالات متعددة داخل العلم الواحد، كما حصل في علم البيان. ومساهمة في توضيح استعمالات هذا المفهوم اقترح تناوله من أربع زوايا علميه. الأولى سميولوجية كما تتمثل عند فردنان دوسوسير F. De Saussure. الثانية بيانية كما تتمثل عند مجموعة من البلاغيين وهم: تزفتان تودوروف. T. Todorov ميشيل لوغيرن M. Le Guern هنريش لاوسبيرغ H. Lausberg جان مولينو J. Molino الثالثة نفسية كما نجد عند عالم النفس سيغموند فرويد. والرابعة أنتربولوجية كما تتمثل عند كارل جوستاف يونغ C.G. Yung.

2 ـ مفهوم الرمز عند السيميائيين:

لقد تحدث دو سوسير عن «الرمز» بشكل عرضي في كتابه «دروس في علم اللغة العام». إن الموضوع الذي شغله، هناك، هو تعريف الدليل اللغوي، وسعياً إلى هذه الغاية، حاول أن يميز، وهو يخوض في موضوع الدليل، بين أربعة أشياء، الأول: أصوات

(1) غراهام هو. مقالة في النقد. تر. محيي الدين صبحي. مطبعة جامعة دمشق 1973 ص 157.

الكلمة التي يتلفظ بها بغض النظر عن المعنى أو ما تشير إليه، الثاني هو هذه الأصوات وهي منطبعة في الذهن، الثالث هو المحتوى الذهني لهذا الانطباع، لأن هذا لا يكون فارغاً. الرابع هو ما يقابل هذا المحتوى في الواقع.

انطلاقاً من هذه العناصر فإن ما يكون الدليل اللغوي ليس الأصوات المسموعة وليس الشيء في الواقع. إن ما يكون الدليل هو الانطباع الذهني للأصوات ومحتواها. أو بعبارة سوسير الصورة السمعية والمفهوم، وهذان سيستقران عند تسميتين هما الدال والمدلول.

لقد ذهب سوسير إلى أن الدال تربطه بالمدلول علاقة معينة، هذه العلاقة أطلق عليها وصف الاعتباطية Arbitraire ، أي أنه ليس ضرورياً أن يكون لمفهوم الشجرة اسم «شجرة». إن ما يبرر هذه التسمية هو مجرد الاصطلاح. ولا يحمل دال الشجرة أية صفة تحيل على مدلول الشجرة، ولهذا فقد أمكن استبدال هذا الدال بدالٍ آخر في أية لحظة. إن هناك نوعاً من «الاسترخاء» في علاقة الدال بالمدلول ولهذا يمكن تغيير أحدهما بالآخر في أية لحظة. لقد اعتبر سوسير هذه الصفة أساسية في الدليل اللغوي واعتبرها الجانب الذي يمثل محط اهتمام عالم اللغة كما أن اللغة الانسانية تسعى إلى «تعميق» وتعميم هذه الصفة على نفسها.

النوع الثاني من الدلائل التي تحدث عنها دو سوسير، هي الدلائل الطبيعية، أي تلك التي تكون علاقة دالها بمدلولها تتلون بصفات مختلفة عما رأيناه في النوع الأول. أي تلك التي يحيل دالها على مدلولها بشكل مباشر وطبيعي، كما يمكن أن يحيل مدلولها على مدلول ثان بشكل مباشر.

مثال النوع الأول ما نلاحظه في فئة من الكلمات التي تسعى إلى إعادة انتاج الشيء الذي تصفه، بمحاكاتها، وعلى الخصوص بإعادة إنتاج صفة من صفاتها الصوتية. فنحن نقول «الأزيز» فنلاحظ أن الأصوات التي تتكون منها الكلمة نفسها تكرار لهذا الصوت الذي نشهده ونسمعه بعيداً عن أصوات هذه الكلمة. إذن حتى إذا افترضنا جهلنا بمعنى الكلمة من هذا النوع، يجوز أن نتكهن، عندما نسمعها، بمعناها، فكأن الشيء حاضر في الكلمة، وكأن الشقة التي تفصل الكلمة أو الدال عن المدلول ليست بعيدة. هذه الدلائل الطبيعية، من الجانب الصوتي، هي التي سميت عند المتأخرين بالرمزية الصوتية.

أما النوع الثاني من الدلائل الطبيعة فهو ما يتمثل في كلمات مثل الميزان للدلالة على العدل، إننا لا نستطيع أن نضع أي شيء بديلاً عن الميزان للإشارة إلى العدل، ونقول هنا أن الذي يقوم بالدور الفعال في الدلالة الرمزية هو المدلول، أي أن الميزان كمعنى وربما

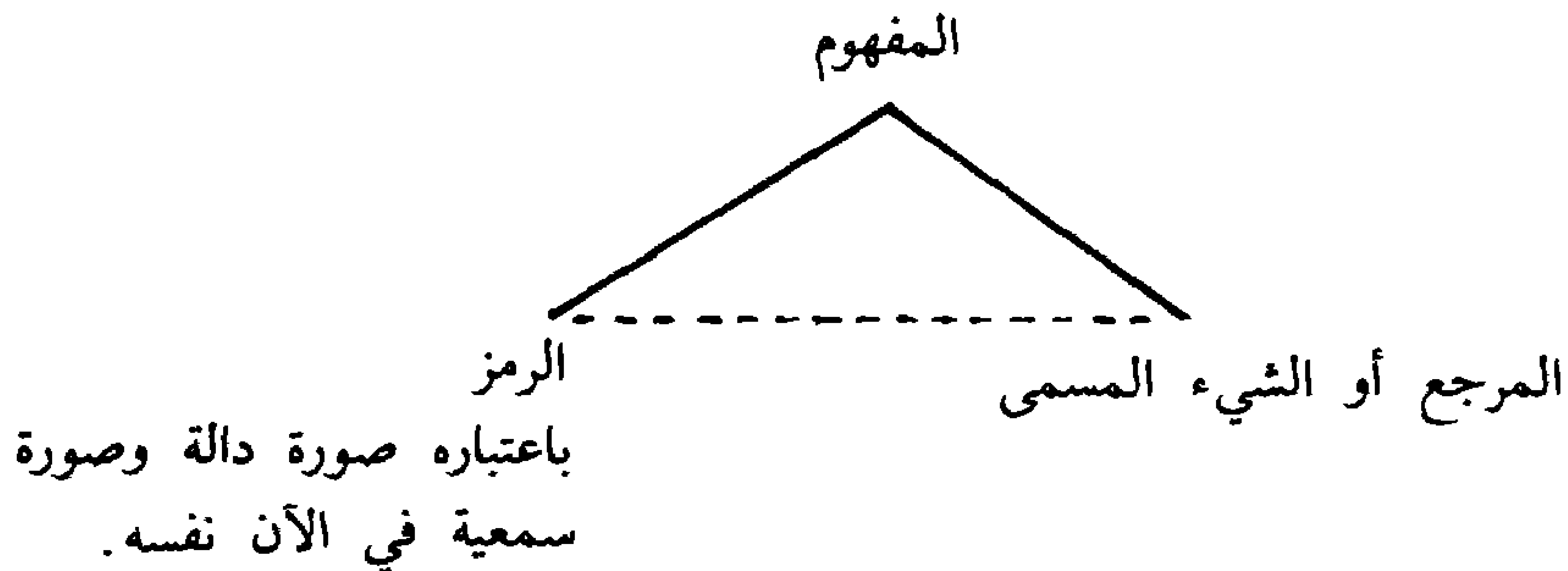
كشيء هو الذي نجد فيه «صفة» العدل لا الأصوات، وآية ذلك أن كلمة الميزان، يمكن استبدال جانبها الصوتي بالقسطاس دون أن تفقد الكلمة قيمتها الرمزية وذلك لأننا احتفظنا على جانب المدلول الذي يضطلع بالوظيفة الرمزية. ونستطيع ترجمة الكلمة إلى لغة أخرى مع الاحتفاظ بالقيمة الرمزية نفسها، وذلك كما يحصل مع كلمة ميزان عندما تنقل إلى الفرنسية La balance إن الرمز ليس اعتباطياً لأننا لا نستطيع استبدال الميزان بأي شيء كيفما كان لأجل الاشارة إلى العدل. إن الميزان يحمل بعض صفات العدل، أو يوحي بها. وهذا ما جعل سوسير يصفه بقوله:

«ما يتميز به الرمز هو أنه ليس دائماً كامل الاعتباطية، إنه ليس فارغاً، إن هناك بقايا الرابطة الطبيعية بين الدال والمدلول إن الميزان كرمز للعدالة لا يمكن تعويضه بأي شيء، كالدبابة مثلاً»[1] .

لم ينفلت هذا التصور من الانتقادات التي كانت أحياناً عنيفة كما أننا لم نعدم تصورات أخرى للرمز، عند السميائيين، فهذا بيير ڤيرو يقول:

«إن مثلث أوكدن ورتشاردز يُعتبر أحد البدائل الأكثر أهمية. وقد اتخذ ذلك المثلث أساساً لدراسات متعددة، وخاصة دراسة سترن Stern .

إن المثلث ، كما نشاهد يدمج المرجع أو الشيء المسمى



إلا أننا سنلاحظ في الآن نفسه (الخط المتقطع في قاعدة المثلث) إنه لا توجد علاقة مباشرة بين الشيء والرمز»[2] .

هكذا نلاحظ أن الرمز عند أوكدن ورتشاردز يرادف بالتقريب الدال عند سوسير. هذا يكشف أن مفهوم الرمز عند السميائيين ليس موحد الاستعمال.

---

(1) **Ferdinand De Saussure cours de linguistique générale** ed. payot. Paris 1972 (p. 101).

(2) Pierre Guiraud **La sémantique.** P.U.F. (Que Sais - je) Paris 1975 (p. 20).

3 ـ مفهوم الرمز عند البيانيين:

أ ـ **تزفتان تودوروف**: يقف تودوروف في مقدمة البيانيين الذين استخدموا الرمز وأسندوا إليه معنى عاماً. أنه يدل على جنس لا نوع، إن الرمز يشير إلى كل أنواع المجاز حيث يكون للكلمة، بالإضافة إلى المعنى المعجمي، معنى آخر، وهذا ما يعبر عنه بقوله:

«إن وحدة علاقة الدال ـ المدلول، لا تنفي وجود علاقة بين مدلول ومدلول آخر، هكذا نجد كلمة «اللهيب» وهي مستعملة استعمالاً استعارياً تستدعي (لكنها لا تدل) كلمة «الحب» إن «الحب» هو الشرح Périphrase لكلمة «اللهيب» عندما تكون هذه مستعملة بشكل استعاري.

يوجد إذن، داخل النظام اللغوي، نمطان من العلاقات وهما معاً يتصفان بشيء يجمعهما بالدلالة La signification ، إلا أنهما متميزان أحدهما عن الآخر بما يكفي لإعطاء كل واحد منهما اسماً خاصاً به. ولنسم العلاقة بين الدال «اللهيب» والمدلول «اللهيب» الدلالة. والعلاقة بين المدلول «اللهيب» والمدلول «الحب» الرمزية. إن أنواع المجاز تمكننا من القواعد الرمزية لأنها صياغة لمختلف العلاقات الممكنة بين مدلول وآخر، أو بعبارة أصح، بين رامز ومرموز إليه. إن العلاقة الرمزية تكمن في الجمع الثابت بين كيانين من الطبيعة نفسها ويمكن أن يتحققا مستقلين، أحدهما عن الآخر»[1].

يتضح من هذا النص أن الرمز لا يمثلُ أداة تعبيرية مثل الاستعارة والمجاز المرسل والكناية. إن هذه المجموعة الأخيرة بأتمها هي التي تنضوي تحت تسمية الرمز. وكأن الرمز يدل على جنس، وأنواعه هي الاستعارة والمجاز والكناية... بهذا المعنى تصبح الاستعارة رمزاً، كما يصبح المجاز اللغوي أو المرسل رمزاً، وكما تصبح الكناية رمزاً، إن الرمز يستوعب بهذا المعنى البيان بأتمه، أو على الأقل صورة التي يتحقق معها التجوز في المعنى.

إن هذا الاستعمال للرمز عند البيانيين لم يكن عاماً. إننا نجد بيانيين آخرين ينظرون إلى الرمز باعتباره نوعاً لا جنساً. باعتباره شكلاً معيناً من المجاز يتميز عن كل الأشكال المجازية الأخرى، ولعل أفضل من يمثل هذا الموقف البلاغي الفرنسي ميشيل لوغيرن.

ب ـ **ميشيل لوغيرن M. Le Guern** قبل إقدام لوغيرن على اعطاء تعريف متميز للرمز، يبدأ بتصفية الحساب مع التعريفين الشائعين لكل من الرمز والاستعارة منطلقاً في ذلك من تعريفين ومثالين.

---

(1) T. Todorov. «Synecdoques» in **Sémantique de la poésie.** ed. du seuil. Paris. 1979. (p. 19).

الأول تعريف لالاند LaLande للرمز باعتباره:

«ما يمثل شيئاً آخر اعتماداً على توافق المشابهة»[1].

Ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique.

التعريف الثاني، للاستعارة وهو من وضع ليتري Littré إن الاستعارة عنده:

«صورة يتم بواسطتها تعويض معنى الكلمة الأصلي بمعنى آخر، إنها تشبيه مختصر»[1].

أما المثالان اللذان يقابلان التعريفين، فإننا نجد عند لالاند مثال الرمز:

«الايمان شجرة كبيرة»[1].

ومثال الاستعارة عند ليتري:

«ليس الانسان إلا قصبة»[1].

يعرض لوغيرن المثالين معاً على التعريف المقدم للرمز فيلاحظ بأنه يستوعبهما، أي أن مثال الاستعارة السابق يجد له مكاناً داخل تعريف الرمز. وبهذا أمكن القول بأن القصبة تمثل شيئاً آخر وأن هذا التمثيل يتكىء على مطابقة أو توافق تشابهي، إن التعريف بسبب هذا أصبح عديم الفعالية. وينبغي أن يستبدل.

ولوغيرن بعد أن أثبت عدم فعالية تعريف الرمز لقبوله الرمز وغير الرمز ينتقل إلى الاستعارة، فيلاحظ أن ذلك التعريف يستوعب ويقبل الرمز السابق «الإيمان شجرة كبيرة». إننا هنا أمام صورة عُوِّضَ معناها الأصلي بمعنى آخر، الشجرة لم تعد تدل على معنى الشجرة، ويمكن أن نعتبر المثال تشبيهاً مختصراً. إذ بالقدر نفسه الذي نقول فيه: «ليس الإنسان إلا كقصبة» نقول أيضاً «الايمان يشبه شجرة كبيرة».

وبهذا لمسنا أن تعريف الاستعارة هو الآخر عديم الفعالية لعجزه عن تمييز ما جاء لأجل تمييزه. بعد هذا أصبح السبيل مفتوحاً أمام لوغيرن لكي يقدم التعريف الجديد للرمز مقابل تعريف آخر للاستعارة. يقدم بدءاً الاستعارة الآتية:

«أنت أسدي الفاتن المعطاء»[2].

Vous êtes mon lion superbe et généreux.

(1) in **Sémantique de la métaphore et de la métonymie** (p. 39).
(2) **Sémantique de la métaphore et de la métonymie** (p. 40).

(ننبه بدءاً إلى أن البيت عبارة وجهتها فتاة إلى معشوقها: «هرناني» ضمن قصيدة لفكتور هيجو).

يذهب لوغيرن إلى أننا لأجل فهم البيت، ليس ضرورياً أن نستحضر الصورة الكلية للأسد، إن هذا من شأنه أن يمسخ المعنى. إن الأسد يتكون من مجموع الصفات أو السمات الآتية: «ثديي، لحمي، بني الشعر، رشيق المشية، متأنيها، متخايل، قوي جداً، شجاع، مخيف، يعيش في الأدغال الأفريقية...» إن الفتاة التي خاطبت معشوقها هرناني لا يهمها كون الأسد ذا أربع قوائم وأن يكون لحمياً ويعيش في أفريقيا... إن هذه العناصر ليست فقط عديمة الجدوى، بل إن إدراجها ضمن عملية التأويل يشكل عائقاً أمام عملية التوصيل بحيث يصبح معه التأويل مستعصياً. إن كلمة أسد لا تطابق المعنى المعتاد للكلمة، ذلك المعنى الذي يعرقل تأويل الجملة وبالقدر نفسه فإن هذا المعنى، هنا، ليس تمثيلاً شاملاً لشخص «هرناني» إنه لا يطابق إلا جزئياً، هذا التمثيل، كما أنه لا يطابق إلا جزئياً، تمثيل الأسد. إن مدلول كلمة أسد هو ما يجمع بين التمثيلين، تمثيل الأسد وهرناني. وبهذا يصبح المفهوم المتمثل في الأسد يشمل الصفات الآتية: «المشية الرشيقة الخيلاء والتبختر، والقوة والشجاعة»، إننا بهذا نكون أمام الصفات المهيمنة التي هي بالضبط المشابهة، والتي تقوم عليها الاستعارة أوالعلاقة الاستعارية. إن الاستعارة التي تجري في كلمة أسد الدالة على هرناني تسيطر فيها الصفة المهيمنة أي الشجاعة، إن الانتقاء أو الاختيار الحاصل بفضل الميكانيزم الاستعاري يفترض تنظيماً هرمياً لمكونات الدلالة. إن هذا لا يجب أن يسقطنا في الوهم بأن الأسد يعني فقط «شجاع» ويتطابق معها. ومع ذلك فإن عُناصر الاخبار (أو الخبر) المتضمنة في العبارة الاستعارية تتطابق مع شجاع أو هرناني باعتباره شجاعاً. ومع ذلك فبالاضافة إلى هذه النواة الاخبارية هناك تلك الزوائد أو الصورة المواكبة image associée التي هي هنا الصورة الذهنية للأسد، إلا أن هذه الزوائد تتدخل في مستوى آخر من الوعي يتجاوز ذلك الوعي الحاصل خلال تلقي المحتوى المنطقي الذي ينفي عن مفهوم «الأسد» كاستعارة ما يمكن اعتباره غير متطابق مع شخص هرناني.

هذا كله يتعلق بالاستعارة فماذا يحصل مع الرمز؟، إننا مع الرمز، إذا انطلقنا من مثال «الايمان شجرة كبيرة»، مضطرون إلى استحضار صورة هذا الشيء المستخدم كرمز منذ اللحظة الأولى لعملية التلقي، إذ اننا ببساطة، لا نستطيع أن نعثر على صفات مشتركة بين الايمان والشجرة، إن إمكانية التشتيت الدلالي لكلمة الشجرة، ثم الوقوف على صفات مشتركة بينها وبين الايمان غير ممكنة، ولهذا فنحن مع الرمز، نستحضر الصورة المواكبة حتماً ولا خيار لنا في ذلك، وهذا في الواقع ما يميز الرمز عن الاستعارة. يمكن أخيراً أن

نطرح سؤالاً على لوغيرن: ما تم تقديمه باعتباره رمزاً إلا يمكن أن نقول عنه بأنه نوع من الاستعارة يكون المستعار له يدل على مجرد، والمستعار منه يدل على محسوس؟

السؤال الثاني الذي نطرحه. إننا ونحن نعتبر هذا الرمز جنساً أو نوعاً من الاستعارة نميل إلى التمييز بين نوعين منها. منها ما يكون اصطلاحياً كالميزان بدل العدالة، ومنها ما لا يكون عرفياً أو اصطلاحياً كالشجرة بدل الايمان. ألا نكون في الحالة الأولى أمام رمز؟ ونتيجة لذلك ألا نكون في الحالة الثانية أمام استعارة؟

إن هذا يوضح الفارق الكبير، وربما التناقض، بين تصور لوغيرن للرمز وتصور تودوروف له. إن الأول يعطيه معنى نوعياً، أما الثاني فيعطيه معنى جنسياً. إن الرمز عند تودوروف، يشمل ما يسميه لوغيرن الاستعارة والرمز معاً.

بالانتقال إلى بلاغي آخر شهير هو هنريش لاوسبيـرغ، سنجد أن هذا يتلافى نهائياً استخدام الرمز، إنه يتحدث على نوع من الاستعارة مصنفاً إياها إلى أنواع، إلا أن أحد المتأخرين قصر مفهوم الرمز على واحد من أنواع الاستعارة عند العلامة الألماني، وهذا هو مبرر التعرض لرأيه في الأليغوريا Allégorie أو التمثيل.

جـ ـ هنريش لاوسبيرغ Heinrich Lausberg[1] ليست الأليغوريا أي التمثيل شيئاً آخر إلا الاستعارة المسترسلة أو الترشيحية. إن التمثيل أداة تعبيرية يتم بواسطتها تعويض فكرة بأخرى وتربط بينهما علاقة مشابهة. والفارق بين الاستعارة والتمثيل كمي لا نوعي، إن التمثيل استعارة في جملة أو أكثر، وهو ينقسم إلى قسمين:

الأول منغلق أي أنه لا يتوفر على أي عنصر لفظي يمكن أن يشير إلى الفكرة المراد توصيلها، مثال ذلك الكمنجة المحطمة «لإيليا أبي ماضي».

الثاني: هو الذي يحتوي قرائن تشير إلى الفكرة المراد توصيلها، وقد تعين هذه القرائن على الكشف المباشر عن الفكرة خلال النص، مثال ذلك قصيدة «الحمى» للمتنبي.

إذا اتفق أن وجدنا تمثيلاً منغلقاً على ذاته وكان المعنى المقصود صعب المنال، حيث لا نصل إلى المعنى إلا بفضل المعرفة العميقة للسياق التاريخي الاجتماعي للنص ولحياة المبدع، فإننا نسميه حينئذٍ لغزاً Enigme .

إذا كان التمثيل تتعايش وتتجاور فيه عناصر أو كلمات من شأنها أن تتميز في نوعين،

---

(1) - **Elementos de retorica literairia** (p. 212).
- **Manual de retorica literaria** (TII p. 283).

يمكن لكل نوع على حدة أن يشكل تمثيلاً مستقلاً فإننا نسمي هذا النوع التمثيل المتنافر. مثال ذلك «هذا السيل المتوقد» المقصود به الخطيب الفصيح. إن الأصل استعارتان ترشيحيتان (أي تمثيلان) الأولى هي «هذا السيل المندفع» والثانية هي «هذه النار المتوقدة» وبالتركيب بينها نتج ما يسميه لاوسبيرغ «التمثيل المتنافر» كما يتمثل في المثال «هذا السيل المتوقد».

هناك نوع من الأليغوريا أو التمثيل يسمى التشخيص، ويكمن في إسناد الكلام أو الأفعال إلى الأشياء أو المفاهيم المجردة، كما يحصل في الحكاية الخرافية.

ينبغي التمييز أيضاً بين تمثيل يستعمله الشاعر بقصد الاشارة إلى معنى آخر غير ظاهر، وبين التمثيل غير المقصود من طرف الشاعر، أي أن الشاعر لم يقصد إلا إلى المعنى الظاهر، إلا أن الجمهور (أو القارىء) ينظر إلى النص باعتباره يحمل معنى آخر غير ظاهر، أي أن الجمهور يعتبر أن هناك تمثيلاً، حيث لم يقصد الشاعر إليه. إننا بهذا نسلم بأن هناك تمثيلاً يخلقه الشاعر وآخر يخلقه الجمهور عند تأويله الانتاج الأدبي. ويحصل هذا عندما يكون الجمهور أمام إنتاج أدبي يأتيه من الماضي، ويدرج بهذا تحت ظل شروط اجتماعية متغيرة، وهذه تكسب النص معنى آخر لم يكن له في الأصل.

إن الأليغوريا أو التمثيل المنغلق هو الذي يتخذ عند بعض البلاغيين اسم «الرمز»، وجان مولينو هو واحد من الذين يستخدمون مفهوم الرمز بهذا المعنى.

د ـ جان مولينو J. Molino[1] يميز مولينو بين ثلاثة أنواع من التمثيل إذا أخذنا هذا بالمعنى الذي يقصده العلامة الألماني.

النوع الأول هو الشارة Emblème وهذه عنده لوحة مصغرة تعبر بالتمثيل عن فكرة أخلاقية أو سياسية. إن بعض قصص لافونتين يمكن أن تدرج في هذا النوع.

النوع الثاني هو التمثيل Allègorie أو ما يسميه مولينو كذلك، إن هذا يتقاسم مع الشارة صفة الاعتماد على «الألوان والأشياء الملموسة» لأجل التعبير عن الأفكار المجردة. والتي تبقى بدون تلك الأشياء الملموسة مبهمة وضعيفة وملتبسة. ولكن ينبغي مع ذلك أن تظل الفكرة المتضمنة سهلة المنال في كل لحظة. بل إن السرد لا ينبغي أن يستقل في أية لحظة. إن الفكرة هي المتحكمة في السرد لا العكس.

النوع الثالث هو الرمز Symbole . إنَّ الرمز باعتباره نوعاً من التمثيل، يحتمل، عكس

(1) **Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie** (p. 178).

التمثيل والشارة. بالمعنى المحدد لهما هنا، لا يتوفر على أية قرينة لفظية يمكن أن تساعد على التأويل، ومن هنا فإن الرمز يحتمل تأويلات عديدة ويستحيل أن نسند إليه معنى واحداً.

هكذا إذن نجد أن الاختلاف ليس قائماً بين العلوم المختلفة بشأن الرمز. بل إننا حتى داخل العلم الواحد نصطدم باستعمالات متعددة لمعنى الرمز.

هناك ملاحظة أخيرة بشأن البيانيين وتصورهم للرمز، إن كل البيانيين ممن أتينا على ذكرهم، لا يقدمون رأياً وموقفاً بشأن هذه الوحدة المنفردة المسماة رمزاً. إنهم يقدمون جهازاً كاملاً، ليس الرمز إلا إحدى وحداته المكونة. ولهذا فإن الموقف من الرمز يعني عند هؤلاء موقفاً معيناً من الاستعارة، والتمثيل، والصورة، والمشابهة واللغز والشارة... إلخ. ولهذا فإنه من الصعوبة القيام بمحاولة تلفيق رأي تودوروف في الرمز مع رأي مولينو في التمثيل أو مع رأي لاوسيبرغ في التمثيل والتشخيص.

إن هذا العرض يسعى إلى شيئين. الأول هو اثبات أن أمر الرمز يضعنا أمام استعمال للمفهوم استعمالاً مربكاً محيراً، الثاني هو التنبيه إلى ضرورة اتخاذ موقف الحذر في استخدام هذا المفهوم.

4 - مفهوم الرمز في علم النفس:

أ - مفهوم الرمز عند فرويد:

يقول سيغموند فرويد:

«إنني أقيم مقابلة بين الحلم، كما ألقاه في ذاكرتي، وبين المادة التي سيقدمها لي التحليل فيما بعد، وأنا أطلق على الأول اسم المضمون الظاهر للحلم، وأطلق على المادة، بدون أي تمييز آخر، اسم المضمون الكامن للحلم. (...) إنني سأطلق على عملية تحول الحلم الكامن إلى حلم ظاهر اسم عمل الحلم. وسأطلق على العمل المناقض له، العمل الذي ينتج عنه تحول بالاتجاه المعاكس، اسم عمل التحليل»[1].

بعبارة أخرى إن الحلم الكامن يخضع لمجموعة من التغيرات وهو يتخذ مظهراً في الحلم الظاهر. أي أن الرغبة اللاشعورية، التي تجد أصولها في الجنس المحرم، تتخذ لها مجموعة من الأقنعة التعبيرية وذلك لتضليل الرقابة التي لا تخمد، حتى في حالة النوم، وهذه

(1) س. فرويد ـ الحلم وتأويله تر. جورج طرابيشي. دار الطليعة. بيروت 1976 ص 20.

الأقنعة عبارة عن تغييرات تلحق بمضمون الحلم الكامن. وهذه الوسائل يمكن اختصارها في الوسائل الآتية:

1 ـ التكثيف.
2 ـ النقل أو الازاحة.
3 ـ التمثيل التصويري.
4 ـ الصياغة الثانوية.
5 ـ الرمزية.

إن التكثيف قد يلحق بالحلم الكامن التغيرات الآتية:

« 1 ـ إما أن تحذف بعض العناصر الكامنة برمتها.
2 ـ وإما ألا تبدو في الحلم الظاهر إلا نتف من بعض المجموعات التي يتألف منها الحلم الكامن.
3 ـ وإما أن تنصهر العناصر الكامنة ذات السمات المشتركة مع بعضها بعضاً في الحلم الظاهر»[1].

النقل أو الازاحة يعتمد على:

« 1 ـ أن يجري استبدال عنصر كامن لا بعنصر من عناصره الذاتية المكونة بل بشيء أبعد وأنأى، أي بضرب من التلميح والالماع.

2 ـ أن يتحول التشديد النفسي من عنصر هام إلى آخر غير ذي أهمية، بحيث يصير للحلم مركز آخر، فيظهر بمظهر غريب»[2].

أما التمثيل التصويري فقوامه التجسيد الملموس لبعض المفاهيم أو العلاقات المجردة، يقول فرويد موضحاً هذا الأمر:

«وقد يطيب لكم مثلاً، أن تتمكنوا من تمثيل «امتلاك» الشيء Besitzen بمدلوله العيني، وهو فعل الجلوس على هذا الشيء Daraufsitzen[3].

أما الصياغة الثانوية فإنها:

«تتكفل بتحويل معطيات الحلم المباشرة إلى كل شبه متلاحم، ولكنها ترتب في

(1) س. فرويد. **نظرية الأحلام**. تر. جورج طرابيشي. دار الطليعة ـ بيروت. 1980 ص 119.
(2) **نظرية الأحلام** ص 122.
(3) نفسه ص 123 - 124.

الوقت نفسه المواد ترتيباً تستغلق معه على الفهم تماماً، وتكملها حيثما اقتضى الأمر تكملتها»[1].

إن هدف الصياغة الثانوية حسب فرويد:

«هو جعل الحلم قابلاً للفهم [. . .] فهو يؤثر على مضمون الحلم المقدم له بالطريقة نفسها التي يؤثر بها نشاطنا النفسي العادي على جميع مواضيع الادراك الحسي»[2].

إن هذه العمليات الأربع هي أهم الركائز التي يقوم عليها عمل الحلم. وغالباً ما اقتصر فرويد على هذه دون غيرها، ومع ذلك فإن الرمز يشغل عنده مكانة خاصة. إنه يفرده بالحديث، وكأنه يستثنيه من العمليات السابقة، ونحن سنتوقف عند مفهوم الرمز ذاك دون غيره. والكلام أو النصوص السابقة هي مجرد تمهيد لموضوعنا. «الرمز». للرمز، عند فرويد، معنى متميز عن كل ما تقدم عند البلاغيين والسميائييـن بل وعما يرد عند كثير من علماء النفس أمثال كارل غوستاف يونغ، يقول فرويد في تعريف الرمز:

« . . . وأنتم تذكرون ولا ريب أننا حين قمنا آنفاً بفحص العلاقات بين عناصر الحلم وبين ركائزها، قررنا أن علاقة عنصر الحلم بركيزته يمكن أن تكون كعلاقة الجزء بالكل كما قد تكون علاقة تلميح وإلماع أو أخيراً علاقة تمثيل بالصور [. . .] والحق أن الرمزية قد تكون أبرز الفصول وألفتها للانتباه في نظرية الأحلام [. . .] إن العلاقة الرمزية هي في جوهرها علاقة مقارنة [أم مشابهة؟] لكن لا يكفي أن تقوم أية مقارنة حتى تقوم العلاقة الرمزية بدورها. ونحن لا نجهل أن المقارنة تتطلب بعض الشروط، ولكننا لا نستطيع أن نحدد نوع هذه الشروط. فكل ما يمكن أن يفيد في المقارنة مع موضوع ما أو حدث ما لا يظهر في الحلم إلا[3] كرمز لهذا الموضوع أو لهذا الحدث، ثم إن الحلم ـ من جهة أخرى ـ بدل أن يرمز بلا اختيار، لا يختار لهذا الغرض إلا بعض عناصر من أفكار الحلم الكامنة. وبذلك تكون الرمزية محدودة من كلتا الجهتين ويتوجب علينا أن نسلم أيضاً بأن تصورنا عن الرمز لم تتعين بعد حدوده بدقة وجلاء، وإنه كثيراً ما يلتبس بتصور الابدال أو تصور التمثيل إلخ. وأنه قد يقترب

---

(1) نفسه ص 131.

(2) الحلم وتأويله ص 63.

(3) أداة الاستثناء هذه لا وجود لها في الترجمة الفرنسية. يقول النص الفرنسي.
«Tout ce qui peut servir de comparaison avec un objet ou un processus n'apparait pas dans le rêve comme un symbole de cet objet ou processus».
S. Freud. **Introduction à la psychanalyse** Payot. Paris. 1962. (p. 134).

حتى من تصور التلميح، وفي بعض الرموز تكون المقارنة التي تقوم هذه الرموز على أساسها واضحة جلية، لكن ثمة رموزاً أخرى ترغمنا على التساؤل أين ينبغي أن نبحث عن العامل المشترك، عن وجه الشبه في المقارنة المفترضة. (. . .) إن المواضيع والأشياء التي تلقى في الحلم تمثيلاً رمزياً لها ليست كثيرة العدد. ومنها: الجسم البشري في جملته الوالدان، الأولاد، الأخوة، الأخوات، الولادة، الموت، العري وشيء غير ذلك»[1].

إن الرمز، ببساطة أداة في يد اللاشعور أو المكبوت الجنسي، وهو يقوم شأنه شأن الاستعارة على المشابهة جلية أم خفية. إلا أن الأشياء القائمة على المشابهة ليست دائماً بديلاً رمزياً لشيء في اللاشعور. إن هناك، إذن اختزالاً للأشياء القائمة على المشابهة. إن مجموعة فقط هي التي تستخدم كرموز، أما غيرها فلا. يقابل هذا الاختزال على مستوى الاداة، اختزال آخر، على مستوى المادة المكبوتة، إن هذا المكبوت الذي يتذرع بالرمز يمكن حصره في مجموعة من المواضيع. هي بالتعداد، كما لاحظنا سابقاً، «الجسم البشري الوالدان، والأخوة، والولادة، والموت، والعري» أو باختصار كل ما له ارتباط بالجنس المحرم. هكذا إذن حصل الاختزال من الجهتين: جهة الأداة التعبيرية، وجهة المحتوى اللاشعوري.

إن الرمز، علاوة على ذلك، تعبير مطرد عند كل الناس بالمحتوى نفسه، ولذلك، فنحن عندما نعثر عليه في أي حلم، كنا نترجمه «بالطريقة نفسها دائماً»، إن هذا يكسب الرمز طابعاً عرفياً ما دام مطرداً بالمعنى نفسه وهذا يجعله يتميز عن التكثيف والنقل. . . هناك شيء آخر أن الرمز عند فرويد يكون محتواه جنسياً بشكل مباشر أو غير مباشر، وفرويد نفسه يبوح بصريح العبارة بأن:

«أغلب الرموز في الحلم رموز جنسية»[2].

وإذا طلبنا من فرويد تزويدنا ببعض الأمثلة على هذه الرموز فإنه يقول: إن البيت يرمز لشخص الانسان في مجمله. والأبوان يرمز لهما بالامبراطور والامبراطورة، العضو الجنسي المذكر يرمز له بالعصي، المظلات، جذوع الأشجار والأسلحة والسكاكين والخناجر والنصال والسيوف. . . إلخ. أما عضو الأنوثة فيرمز له بكل الأشياء التي فيها تجويف، والتي يمكن بالتالي أن تكون أوعية ومستودعات: كالمناجم، والحفر، والكهوف، والعلب. . . إلخ.

---

(1) نظرية الأحلام ص 92 - 95.
(2) نظرية الأحلام ص 96.

هكذا إذن ندرك معنى الرمز عند فرويد ونقف على طبيعته ليس فقط بمقابلة ما رأيناه عند البيانيين والسميائيين بل بمقابلة الرمز عنده بالأدوات التعبيرية الأخرى كالتكثيف والنقل والتشكيل التصويري والصياغة الثانوية. ولهذا فإنه يصعب الحديث عن الرمز كما يفعل النقاد العرب بالاحالة تارة على فرويد وأخرى على البيانيين وأخرى على السميائيين. إن هذا التلفيق صعب، وقد يدمر الخطاب النقدي.

وتنبغي الاشارة إلى أن الاقتراض من فرويد يحرج الناقد أكثر من أي اقتراض آخر، إن الرمز هنا يحمل دلالة معينة منصوصاً عليها، إنها المحرم الجنسي: الأم أو الأخت أو الأب أو الأخ، أي باختصار. الأمر يتعلق بالعقدة الأوديبية، فهل أدرك نقادنا هذا، وهم يقترضون من فرويد؟

ب ـ مفهوم الرمز عند يونغ:

إن مفهوم الرمز مرتبط عند يونغ بفهمه للاشعور الجماعي. إن اللاشعور عند فرويد له طبيعة فردية مكتسبة منذ عهد الطفولة بسبب التدخل المستمر للقيم الاجتماعية، ولهذا كان اللاشعور عند فرويد يتطابق مع كل ما هو طفلي. إنه الطفل الكامن في الراشد.

أما بالنسبة إلى يونغ، فإن الاهتمام سينصب أساساً على عناصر تعتبر بالطبيعة منتمية إلى اللاشعور. وهكذا يتسع الأفق بشكل يختلف عن استاذه فرويد. وقد كان يونغ ساخراً عندما قال بأنه من قبيل الاختزال للاشعور إذا قصرناه على الفُتات المتساقط من فوق طاولة الشعور، والحقيقة عنده أن الشعور يُكتسب لاحقاً وذلك بالانبثاق من اللاشعور الأول[1].

إن أدق تعريف للاشعور الجماعي هو ذاك الذي قدمه آدلر ADLER في قوله:

«إن اللاشعور الجماعي حسب صياغة يونغ هو المخزون المكون من كل التجربة الموروثة منذ ملايين السنين إنه صدى لاحداث ما قبل التاريخ»[2].

هذا اللاشعور الجماعي يتكون من مجموعة من الوحدات تسمى عند يونغ بالانماط الأولى Archetypes.

«إن اللاشعور الجماعي كلية Totalité تجمع كل الأنماط الأولى»[3].

هذه الأنماط الأولى المكونة للاشعور الجماعي هي بالضبط مجموع الأساطير، الأسطورة باعتبارها أول وعي حصل للانسان في وبهذا الكون. إن الأسطورة. هي الأجوبة

(1) Charles Baudouin. **L'oeuvre de Jung** ed. Petite bibliothéque payot. Paris 1963 (p. 62).
(2) in **L'oeuvre de jung** (p. 62).
(3) **L'oeuvre de Jung** (p. 184).

الأولى التي قدمها الانسان البدائي على أسئلته المؤرقة، وإذن فهذه الخبرة المخزونة في ذهن الانسان تعود عودتها الأبدية، بعد انقضاء عهود البدائية، وقطع الانسان مسافات بعيدة في مجال «الحضارة»، لكي تسفر عن نفسها في الحكاية الشعبية، في الخرافة، في الطقوس، في الأحلام، في الممارسة التخيلية، في الشعر والأدب عامة.

هذه التجليات عندما تتمثل لنا في كل هذه الممارسات وفي غيرهانسميها، عند يونغ، الرموز، ولارتباطها باللاشعور الجماعي الذي هو مجموع الأساطير نسميه الرمز الأسطوري. يقول كارل غوستاف يونغ.

«يوجد في كثير من الأحلام، صور وإيحاءات شبيهة بالأفكار والأساطير والطقوس البدائية. هذه الصور الحلمية أطلق عليها فرويد. «البقايا القديمة». إن العبارة توحي بأنها عناصر نفسية تعود إلى عهود غابرة تحتفظ ببقائها في نفس الانسان. إن هذا الرأي يخص موقف أولئك الذين يعتبرون اللاشعور كملحق خالص للوعي (أو الشعور).

(. . .) لقد تأكد لي بأن هذه الايحاءات والصور تمثل الجزء المتمم للاشعور، وهي موجودة عند الجميع سواء كان الإنسان مثقفاً أم أمياً، ذكياً أم بليداً، إنها ليست بقايا ميتة أو مجردة من المعنى»[1] .

هكذا يتضح أن اللاشعور الجماعي اليونغي يتكون أساساً، من هذه الصور الغابرة المحتفظ بها في اللاشعور، وتعاود الظهور في الأحلام بشكل خاص، ولا تستثني هذه الصور البدائية أحداً من الناس. إنهم جميعاً أسراها، وإذا كان الأمر كذلك فلا ينبغي أن تعتبر بقايا وزوائد، هكذا إذن لا يصبح رمزاً إلا ذلك الذي يبوح بمكنونات أسطورية. والواقع أن هذه العملية الاستحضارية للرموز عفوية ولا تتدخل فيها الارادة أو الرغبة أو القرار الارادي. والأهم من هذا أن هذه الصور الأسطورية لا تموت ولا يمكن أن تموت مهما تقدم التاريخ، ومهما ارتقى الإنسان سلالم الحضارة والآلة، إن الإنسان وهو يحارب الأسطورة يجد نفسه، بدون وعي منه مرغماً على انتاجها في صور وصيغ أخرى. وإن انطبق هذا الحكم على كل الناس فإن انطباقه على الأديب أقوى. إن استحضار الأسطورة محتوم على الأدب قديمه ومعاصره ولا يمكن بأي حال أن يكون هذا قصراً فيما يتوهم البعض، على من يستحضر في شعره أسماء أوديب وأفروديت وإيزيس وأوزريس. . . إلخ.

C. G. Jung **Essai d'exploration de l'inconscient** ed Conthier Paris 1964 (p. 57 - 58). (1)

يقول مرسيا إلياد Mircea Eliade (وهو أحد تلامذة يونغ وأحد الوجوه البارزة المهتمين، بالأساطير في العالم):

«إن الرموز ذات الأصول القديمة تعود إلى الظهور عفوياً في تلك الانتاجات التي يكتبها الواقعيون والذين يجهلون الرموز»[1] [. . .] إن الأساطير تضمحل، والرموز تتجرد من الحمولة الدينية، ولكنها لا تموت أبداً، وهذا يحدث في الحضارة الأكثر عقلانية (الوضعية) حضارة القرن 19 ، إن الرموز والأساطير تأتينا من الماضي السحيق، إنها تكوِّن جزءاً من الوجود الانساني ويستحيل أن نعدمها في موقف وجودي للإنسان في هذا الكون»[1] . الرمز عند يونغ يختلف عن مفهوم الرمز عند فرويد في كون هذا الأخير يعتبر،

«عن خطأ، رموزاً المحتويات الواعية التي تفترض وجود مضمرات لا شعورية خلف السطح»[2] .

إن الرمز بهذا المعنى الفرويدي:

«ليس أكثر من دليل Signe أو عرض، إن فرويد ينطلق من الفهم العامي للرمز والذي يختلط كثيراً بالدليل، إنه «شفرة» يمكن تفكيكها بطريقة تكشف عن الشيء وزاءه: هكذا يكون الأب وراء الملك أو الثـور. والقضيب وراء الثعبان أو السيف، وثدي الأم وراء المغارة أو الكنيسة، إننا هنا أمام نظام يتكون من عنصرين: الدال والمدلول، وكل التأويل يكمن في استبدال عنصر بآخر»[3] .

إن شارل بودوان لم يكن الوحيد الذي انتقد فرويد في فهمه للرمز. إذا كان نقد بودوان متوقعاً ومفهوماً لأن تبنى وجهة نظر يونغ الذي خرج على اتجاه فرويد، فإن أحد المعاصرين حاول نقده من زاوية ابستمولوجية خالصة بغض النظر عن صراع المدارس النفسية، فهذا تزفتان تودوروف يقول:

«إن إنجاز فرويد في هذه المجالات مهم [وهو يقصد مجالات البلاغة والرمزية] ولكن ليس بالمقدار الذي تصوره فرويد ولا حتى بالقدر الذي تصوره تلاميذه، إن تصوره ليس ملائماً»[4] .

---

(1) Mircea Eliade **Images et symboles** ed. Gallimard. Paris 1979 (p. 30 - 31).
(2) **L'oeuvre de Jung** (p. 79).
(3) **L'oeuvre de Jung** (p. 80).
(4) **Théories du symbole** (p. 321).

ومع هذا كله فإننا لن نعدم تصريحات لسيغموند فرويد تذكر بكلام يونغ عن الرمز، إن فرويد كثيراً ما أشار إلى هذه التركة الموروثة في الأحلام والرمز بشكل خاص، استمعوا إليه كيف يؤكد هذا الأمر:

«إن هذه الرمزية ليست خاصة بالأحلام بل إننا نجدها في كل التخيلات اللاشعورية، في كل التمثيلات الجماعيةالشعبية خاصة في الفلكلور والأساطير والخرافات والأمثال واللعب بالكلمات»[1].

ومع هذا فإن الفارق بين الرجلين واضح إذ أن فرويد ينسب إلى الرمز محتوى معيناً هو الجنس المحرم، الطفلي، المكبوت والمكتسب في حياة الفرد. أما عند يونغ فالرغبة ليست جنسية وليست مكتسبة منذ عهد الطفولة إنها موروثة منذ العهود الغابرة. والرمز لا يمكن أن يعطي له معنى بعينه لأن ذلك يحوله إلى مجرد دليل لا رمز، هذا علاوة على أن يونغ، وهو يدرس الرمز الأسطوري، كثيراً ما عاد إلى البدائية لأنه ليس أكثر من سفور، عند المتحضر، عن هذه البدائية. ولهذا كان يونغ وتلاميذه بعده يتجهون صوب الانسان البدائي الشيء الذي أضفى على ممارستهم العلمية طابع الانتروبولوجية أو تاريخ الأديان.

إن تحليل الشعر، في بعده الأسطوري، عمل شرعي من الزاوية العلمية الخالصة. إذ أن هذا بعد من أبعاد الشعر لا يهتم به أي علم آخر، بالقدر نفسه الذي نعتبر شرعياً لجوء اللغويين إلى الشعر لدراسته من وجهة نظر لغوية خالصة، كما نعتبر شرعياً أن يعمد البلاغيون إلى الشعر لدراسة «مجازاته» التي تخلق لدى المتلقي استجابة جمالية.

إذن لا تنافس بين كل هذه العلوم، إن هي التقت في موضوع الشعر فكل واحد يهتم بما لا يهتم به الآخر، ولا خوف بعد هذا لا على هذه العلوم ولا على الشعر. إن هذا إغناء للموضوع واغناء للعلوم، وسيكون من قبيل الخطل إذا اتفق أن تقدم علم من هذه العلوم السابقة لكي يقدم نفسه بديلاً عن العلوم الأخرى التي تنطلق من المادة نفسها.

إذا جاز الادعاء بأن هذه مقدمة عن الرمز فإننا سننتقل لمناقشة دراستين تهتمان برصد الصورة الشعرية في النص والرمز اسطورياً كان أم غير أسطوري، ونعبر هنا عن رأينا مفصلاً بشأن هذه الأمور. الدراسة الأولى التي سنتناولها بالمناقشة هي دراسة علي البطل. «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري»[2].

---

(1) **Théories du symbole** (p. 318).

(2) د. علي البطل. **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**. دار الأندلس 1980.

والدراسة الثانية للدكتور مصطفى ناصف «دراسة الأدب العربي»[1] . إلا أن الاهتمام سيشمل عند ناصف، بشكل متفاوت «الصورة الأدبية»[2] .

واختيارنا لهذه العينة هنا يستند على مبرر هو أن النص السابق لعز الدين اسماعيل كان يتخذ بعض المنطلقات النظرية عند فرويد ورتشاردز دعامة دراسته، أي أن الاهتمام هناك انصب على المبدع من زاوية، وعلى المتلقي من الزاوية الأخرى، أما محاولة البطل ومصطفى ناصف فإنها تحتكم في الكثير إلى اللاشعور الجمعي.

5 ـ الرمز الأسطوري في نموذجين عربيين:

أ ـ مفهوم الصورة الشعرية عند علي البطل:

يحدد علي البطل في كتابه «الصورة في الشعر العربي» موضوعاً معيناً للدراسة وذلك في قوله:

«يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجباً طيلة هذه الحقبة الطويلة من عمره هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب منها إلى الكثير من الصور التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها [. . .] لذلك يتجه البحث نحو دراسة شعرنا القديم في ارتباط صوره الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية، والممارسات الشعائرية القديمة التي كانت المنبع الأول لهذه الصور[3].

ولم يفت علي البطل تخطي هذا الحد فقد اتجه إلى رفض بعض الدراسات التي أنجزت حديثاً بدعوى أنها بلاغية، وبدعوى أنها تسعى نحو «التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة»[4] وفي الوقت الذي يعبر فيه علي البطل عن حماسه للدراسة ذات المنحى الأسطوري الساعية إلى الربط بين الصورة الشعرية وبين ما يفترضه «حياة ميتولوجية». ولم يغب عن البطل أن يتنكر باصرار للانطباعية في مجموعة من الدراسات كما تمثلت له في دراسة مصطفى ناصف «قراءة ثانية لشعرنا القديم»، وعند د. نصرت عبد الرحمن، في «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث». كما رفض

(1) د. مصطفى ناصف. **دراسة الأدب العربي**. دار الأندلس بيروت 1981 .
(2) د. مصطفى ناصف. **الصورة الأدبية**. مكتبة مصر. الفجالة 1958 .
(3) **الصورة في الشعر العربي** ص 8.
(4) نفسه ص 9.

الدراسات التقنينية النظرية البلاغية كما تحققت في دراسة أحمد جابر عصفور «الصورة الفنية»[1].

وبعد هذا فقد انصرف البطل إلى تناول فهم الصورة عند البلاغيين القدماء، كما يقدم، في الاطار نفسه، مفهوم الصورة الأسطورية. بدءاً سنقف معه للتعرف على نوع النقد الذي يوجهه إلى البلاغيين فيما يتعلق بفهمهم للصورة الشعرية. ومن العيوب التي ظهرت للبطل عندهم أن الصورة هناك تقف:

«عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز»[2].

وقد أرجع البطل سلبية هذا إلى المنطق الأرسطي، ولكنه لا ينسى أن يتهم بالإضافة إلى ذلك كتابي «الخطابة» و «فن الشعر» الأرسطيين، محملاً إياهما المسؤولية عما راج من اصطلاحات وتعابير بلاغية في التراث البلاغي العربي. هذا علاوة على التأثير السيء لمفهوم «التخييل» المتسرب من كتاب النفس إلى البلاغيين العرب. وهذا التخييل يتمثل عنده في البعد بين طرفي الصورة، والبلاغيون كانوا ينفرون منه أشد النفور، وهذا يعني في رأي البطل إساءة الظن بملكة الخيال.

الواقع أن هذا الكلام يتضمن مجموعة من المسلمات الخاطئة، ولنبدأ بنقد المنطق الأرسطي الذي حُمِّل المسؤولية عما آلت إليه البلاغة العربية، إن هذه التهمة علاوة على كونها فضفاضة قلما وضح مرددوها. والواقع أن المنطق أداة نستخدمها خلال تناولنا العلمي لأي موضوع. فأي إغراء يمكن أن تقدمه دراسة لطالب العلم، إذا كانت هذه تتخلى عن الاستعانة بأداة المنطق. وما اختلط في أذهان الدارسين العرب، وضمنهم علي البطل، شيئان: الأول، المنطق باعتباره الأداة المنطقية لكل محلل ودارس، الثاني هو «المنطق» الذي قد يلتزم ويتقيد به الشاعر اختياراً أو إلزاماً. الواقع أن البلاغي ينبغي أن يتقيد بالقواعد المنطقية في تناول الشعر. وهذا لا يتناقض والممارسة الشعرية الخيالية التصويرية. أما الشاعر فالظاهر أن كلامه يكسب صفة الشعر بفضل تنكره للمنطق بنسبة كبيرة. وواضح أن الدارسين العرب يوجهون نقدهم إلى البلاغيين لأنهم يتقيدون بالمنطق الأرسطي لا إلى الشعراء إن وجد شعراء يتقيدون به. إنَّ تناول الشعر بالدراسة لا يمكن أن يكون إلا تقنيناً وتقعيداً، وهذا لا ينال نهائياً من حرية الشاعر أو المبدع، إن التخلي عن المنطق في الدراسة الأدبية يعني الخلط بين مجالين: مجال الممارسة الشعرية ومجال الممارسة النقدية، فنحن

---

(1) نفسه ص 9.

(2) نفسه ص 15.

عندما نطالب الناقد أو البلاغي بالتنكر لأداة المنطق، فإن هذا يعني الخلط بين مجال البلاغي ومجال الشاعر، فكأننا نحاول أن نجعل من البلاغة مسرحاً للأحكام الانطباعية والانفعالية. إن النقد الفعلي للبلاغة يجب أن يظله.

بعد هذا لست أدري كيف يمكن أن يحمل أرسطو المسؤولية عما حصل في البلاغة العربية، علماً بأن حديث أرسطو جاء مقتضباً جداً في «فن الشعر» خاصة، وفي الخطابة. وإذا كان من ميزة تميز البلاغة العربية فهي هذا التوجه المكثف نحو الصورة الشعرية، أي صوب ما كان عارضاً في «فن الشعر» وفي «الخطابة» الأرسطيين، إن العناية عند أرسطو توجهت بالأساس إلى دراسة وسائل الاقناع في الخطابة وإلى دراسة السرد في «فن الشعر» أما البلاغة العربية فلم تنشغل، وهي تواجه الشعر الغنائي، بالسرد، ولا بأدوات الاقناع، إن الاهتمام انصب على الصورة الشعرية ولهذا وجدنا البلاغيين العرب بنوا صرحاً لتقنين الشعر بطريقة لم تخطر ببال أرسطو.

أما التهمة الأخيرة التي سنتوقف عندها فهي قصر البلاغيين للصورة على «التشبيه والمجاز». والحقيقة أن تاريخ التفكير البلاغي عند العرب وعند الغرب لم يتجاوز إلى اليوم هذا التصنيف للصورة، لم يتجاوزه إلا النقاد الانطباعيون أي أولئك الذين لا ينطلقون إلا من انفعالاتهم، وهم يواجهون النص الشعري. أما ما يحاوله البطل من سحب اسم الصورة من «التشبيه والمجاز» لنسبته إلى غيرهما فهذا يساهم في الغموض والالتباس أكثر مما يقدم الدرس البلاغي.

أما إن البلاغيين العرب ينفرون من الخيال فهذا شيء لا يمكن أن يلاموا عليه، إذ كيف أجوِّز لنفسي أن أقول لهم وللشعراء: «كان على خيالكم أن يكون أبعد مما هو متحقق» أو كان الواجب على خيالكم أن يكون بحجم خيال كولريدج أو غيره من الرومانسيين، هل هذا الموقف علمي؟ هل نقبل حجة مثل هذه؟ حجة تطالب القدماء أن يكونوا ما ليسوا هم. وأن تطالبهم بأن يكونوا معاصرين، صحيح أن ملكة الخيال عند القدماء قد لا ترقى إلى ملكة الخيال عند المعاصرين. ولكن كيف يمكن أن ألوم البلاغيين على هذا. وهل يجوز أن يلام أحد على قرب الخيال عند القدماء. وحتى إذا افترضنا سعة خيالية عند القدماء فهل يمكن لهذا الخيال أن ينتج بلاغة أخرى غير ما تم انجازه. إن البلاغة التي كتبها المتقدمون يمكن أن تستوعب شعر أو خيال المتصوفة بالقدر نفسه الذي تستوعب الشعر الجاهلي. إن البطل لو قرأ أسرار البلاغة القراءة المتمعنة للاحظ أن الرجل لا يعادي الخيال أكثر مما يعاديه المعاصرون اليوم، ولو تريث البطل لقال ما قاله رينيه وليك في «نظرية الأدب» بشأن الصورة الشعرية.

«تمتاز كل فترة بصور بلاغية تعبر عن رؤيتها إلى العالم، وإذا أخذنا الاستعارة كصورة أساسية فإننا سنجد لكل فترة طريقة مخصوصة في استعمالها، إن شعر الكلاسيكية الجديدة يتميز باستخدام التشبيه والكناية، والنعت الحشوي التزييني وشعر الحكمة والموازنة والطباق»(1).

هذه القولة تغنينا من أتعاب مناقشة البطل فيما يتعلق بإقحامه المتصوفة في مجال البلاغة والتصوير الشعري. فإذا كان البلاغيون العرب قد ركزوا مباحثهم على صور المشابهة والاستعارة فلأن ذلك ما وجدوه في شعرهم، ولأنهم، انطلاقاً من وعيهم الخاص، والذي أحاطت به ظروف متميزة، كانوا يرونها مصدر الأدبية والشعرية، لقد كان الأجدر بالبطل قبل أن يسارع إلى نقد ما يتوهمه خاطئاً، أن يتثبت وأن يبحث عن موضوع حقيقي بالنقد، إن نقده للبلاغة خارجي. أي أنه نقد بلا موضوع.

أما القول بأن الصورة الشعرية عندهم لا تستوعب إلا «التشبيه والمجاز» فإننا نرده بالسؤال التالي: ما هي الصور الشعرية الأخرى التي كان ينبغي أن تحظى بالأسبقية؟ وهل هناك بالفعل صورة شعرية جديرة بهذا الاسم من غير هذين الجنسين؟ وهل يمكن للصورة الشعرية أن تقوم على شيء آخر غير المشابهة. إن أفضل الصور عند البلاغيين القدماء والمحدثين هي القائمة على المشابهة. سواء كانت تشبيهاً أم استعارة أم رمزاً أم تمثيلاً، وأفضل كل هذه الأنواع التشبيه والاستعارة، ورغم كل هذا فإن البلاغيين لا يمكن الطعن في عملهم إلا إذا عرضت عليهم نصوص أو صور شعرية. فعجزوا عن استيعابها ووصفها. وطالما أن هذا لم يحصل إلى اليوم (في حدود ما أعلم) فإن عملهم يظل صحيحاً رغم التعديلات التي يمكن أن تمسه، تلك التعديلات التي لا تضع النظام ككل موضع سؤال.

وإذا تركنا جانباً ما يقوله البطل عن الصوفية والرومانسية وباقي المنظرين المنتمين إلى مدارس أدبية مختلفة أو المشتغلين بحقول علمية من غير الأدب واتجهنا مباشرة إلى التعريف المقدم فإننا سنجد ما يلي:

«من هذه الاتجاهات المتعددة نستخلص نظرة متكاملة للمفهوم الجديد الذي يمضي هذا البحث على أساس منه، فالصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن اغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإذا كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية، (ويدخل في

---

(1) René wellek, Austin warren **La théorie littéraire** ed. Seuil Paris 1971 (p. 275).

تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلى جانب التقابل، والظلال والألوان وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي»[1].

لا نعثر في هذا التعريف على أي أثر للشعر الصوفي ولا للرومانسية ولا لأية مدرسة مما تعرض له «بالنقاش» ولا نعثر على أثر للأسطورة التي يرددها دون تحديد، أي أن كل المفاهيم والأفكار التي تذرع بها البطل لنقد البلاغة القديمة غيبت، بشكل يثير الانتباه، من هذا التعريف إلى حد أن المرء قد يتساءل عن جدية البطل، وإذا عدنا إلى التعريف فإننا نستطيع تسجيل الملاحظات الآتية، متناسين كلام غيره الذي ورد في التعريف[2].

إذا كان البطل قد رفض سابقاً تعريف البلاغيين للصورة لأنه:

«يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز»[3].

فكيف عمد إلى تعريف البلاغيين مرة أخرى لبناء تعريف الصورة متناسياً كل النقد الذي وجهه إليه، ومتجاهلاً كل ما قاله عن المشابهة.

إن هذا التعريف تتعايش فيه كيانات متنافرة، إذ كيف يمكن الجمع بين الصورة الشعرية والمقابلة التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تعتبر صورة شعرية. إنها حلية بديعة ولا علاقة لها بالتصوير الشعري بأي معنى من المعاني.

وما عدا هذا الكلام، فإن هناك كلاماً غير واضح ونجهل المقصود من ورائه مثال ذلك ما يقوله (منقولاً عن القط) بشأن الظلال والألوان واللحظة الشعرية والصور النفسية.

ومما يدخل ضمن هذا الكلام العائم الحديث عن التشكيل اللغوي والخيال والحسية، إن هذه صفات يمكن أن تقال عن أي انتاج أدبي بل عن الأوهام وأحلام اليقظة أو النوم. إن هذه العناصر مقصرة جداً في حق الأدب عامة ناهيك عن الشعر والتصوير الشعري.

والصواب، بل كل الصواب في هذه القولة، هو ما قيل عن الصورة بأنها تشبيه واستعارة، أي ما قاله القدماء عنها، والمعاصرون بعدهم، ولو وقف عندهما في تعريف

---

(1) الصورة في الشعر العربي ص 30. الكلام الموضوع بين هلالين ضمن هذا التعريف ينص البطل أنه مقتبس من كتاب عبدالقادر القط **في الشعر الإسلامي والأموي**.

(2) إن كلام القط الوارد في هذا التعريف خضع لتحريف وتشويه، وهو في الأصل وارد في تعليق على قصيدة لعمر بن أبي ربيعة. «على أنا نحس ـ حتى في هذه المقطوعات ـ بأن الشاعر يؤثر «الترسل» والحديث المنساب، على بناء الصورة الشعرية المركبة التي تعتمد على التشبيه والمجاز والتقابل وتجمع بين كثير من الظلال والألوان، وتستغرق اللحظة الشعرية.
في الشعر الإسلامي والأموي دار النهضة العربية. بيروت 1976 ص 256.

(3) **الصورة في الشعر العربي** ص 15.

الصورة لقلنا هذا صحيح. قد لا يكون كافياً في رسالة جامعية بحجم رسالة البطل ولكنه مع ذلك ليس مرفوضاً.

ومع هذا فإن البطل يقدم تعريفاً آخر لما يسميه الصور الرمزية وهذه يحددها بقوله:

«أما الصور الرمزية، أو الأنماط المكررة من الصور، وما وراءها من ارتباطات بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير فهي مدار الاهتمام في هذا البحث، وسوف نعرض لها بالدراسة بعد أن نلم إلمامة سريعة بالحياة الدينية، والمعتقدات الأسطورية، والممارسات الشعائرية لدى العرب القدماء، وارتباط الشعر بها حتى أنه يستمد جذور نشأته وأصول صوره منها»[1].

إن البطل يقدم هنا نوعاً ثانياً من الصور، يختلف جذرياً عما تقدم في التعريف السابق. حيث كنا معه فيما يشبه البلاغة، وقد نبه هناك، بأن بحثه يمضي على أساس ذلك التعريف، وهو يعود هنا لكي يخبرنا عن تعريف آخر للصورة الرمزية هذه المرة ولكي يخبرنا أيضاً (مكذباً ما تقدم) أن البحث يتخذ منه مدار الاهتمام.

وهذا التعريف بهذا الشكل المجرد، يصعب تناوله بالمناقشة والتمحيص ولكننا في الآن نفسه لسنا طامعين منه بشيء نطمح إلى تطبيقه على قصائد أخرى، وما بقي من الكلام هو وحده الذي يمكن أن يكشف عما في هذا التعريف من قوة أو ضعف.

وكل ما يمكن الكشف عنه في هذا التعريف أن مجموعة من المفاهيم الواردة فيه تجد أصولها عند كارل غوستاف يونغ، مثال هذه المفاهيم، الصور الرمزية، الأنماط، النماذج العليا، الأساطير، الشعائر. واللافت للنظر أن البطل لم يشر إلى مصادر هذا التعريف الذي يقدمه، كما أنه لم يعمد إلى أي شكل من الشرح والتفسير لهذه المفاهيم المستخدمة فيه.

نشير من زاوية أخرى أننا ندخل مع البطل إلى عالم الصورة من زاويتين: زاوية «بلاغية»، البلاغة التي رفضها، وأدرجها في التعريف. وزاوية أسطورية. الواضح أن المدخلين يتناقض أحدهما مع الآخر، إذ إن الصورة الشعرية بالمعنى البلاغي ليس ضرورياً أن تكون أسطورية، حتى تكتسب هذه الصفة. كما أن الصورة الرمزية الأسطورية تتحقق بمعزل عن الصورة الشعرية، في الأغلب الأعم، وإذا كانت الصورة، أحياناً، تجمع بين الصفتين البلاغية والأسطورية فالواجب التمييز بينهما في التعريف المجرد.

ومع هذا كله ينبغي تعيين الفارق بين الصورة الشعرية والرمزية الأسطورية، إن الرمز

(1) الصورة في الشعر العربي ص 32.

الأسطوري باعتباره معبراً عن الأنماط الأولى أي عن اللاشعور الجمعي، مستودع التجربة والخبرة التأملية الأولى للإنسان في هذا الكوكب. إن الرمز الأسطوري يتشخص في الكلام العادي وفي الأحلام وفي مجموعة من الممارسات الطقسية أو ما يكتسي هذه الطبيعة، بل قد يكون مجرد سبحة خيالية، أو وهمية في لحظة معينة تحيل على هذه الأنماط الأولى من خلال الصور المشاهدة. هذه الأفعال والكلمات والأحلام والأوهام قد تمر أمامنا وقد نعيشها دون إدراك محتواها الأسطوري يقول لوك بونوا Luc Benoist:

«إن الجبل يرمز إلى المركز كما يرمز في الآن نفسه إلى محور الكون، كل صعود يتضمن نوعاً من التطهير الطبيعي، نوعاً من الروحانية العفوية، التي يظهر أن نيتشه كان يبحث عنها وهو يمارس هواية تسلق الجبال في سيل مارية ودومال S. Maria et Daumal وكان بذلك يخلق جبله ـ الشبيه»[1].

إن هذا مجرد سلوك عادي ومع ذلك فإن الدارسين يصفونه بأنه يتضمن رمزية أسطورية بقدر ما يحيل على الوعي البدائي للإنسان أي على الأنماط الأولى، إن الوعي البدائي يسلم بأن الإنسان كان يعيش في عالم المثل، قبل السقوط، وعلى الرغم من ذلك فإن هناك منافذ ووسائط تربط بين عالم المثل وعالم الحياة، من هذه الوسائط الجبال والأشجار ولهذا فالصعود في الجبال محاولة من الإنسان للتسامي عن وضعه الدنيوي نحو وضع آخر، ولكن ليس أي صعود يحمل هذا المعنى بل لكي يحمل هذا المعنى ينبغي لهذا السلوك أن يتم في مناخ انفعالي طقوسي، والواقع أن ضبط هذا الأمر صعب المنال. وهذا من صفات الرمز الأسطوري هذه المحتويات الأسطورية تكشف عن نفسها كذلك في لغة الحديث اليومي. لاحظوا كيف نتحدث عن إنسان حسن الأخلاق بأنه مترفع وأنه يتسامى، ويتعالى... وقد يكون وصف المجتمع بالهرمية مما يشير إلى شيء مما نحن فيه، إننا نقول: قمة الهرم الطبقي؛ يرتقي السلم الطبقي... الخ والهرم الفرعوني نفسه يحمل بعض هذه المعاني الأسطورية «الصعودية»[2] التي تجرد الإنسان من شرطه الدنيوي وتدخله في دائرة المصطافين.

ولا ينفلت الشعر من إسار هذه الرموز الأسطورية، وإذا كان صعباً الوقوف عليها في بعض الأحيان، فإنها في أحيان أخرى يسهل إدراكها إن الشعر وهو يستلهم الأنماط الأولى لا ينجز فعلاً خاصاً به. إن الشعر لا يتميز ولا ينفرد بتغذيته من هذه الأنماط، وإذا كان الأمر كذلك فإنه لا ينبغي أن يعرف بأنه ينفرد بها أو أنه يعتمد عليها في التعبير. ومن الأشعار التي

---

(1) Luc Benoist **Signes, symbolese et mythes.** P.U.F. (Que-sais je) Paris 1975 (p. 53).

(2) تستلهم هذه الملاحظات ما كتبه مرسيا إلياد في: **Traité d'histoire des religions.** payot. Paris. 1983. p. 94-99.

تحيل على مكنونات أسطورية قول السياب في قصيدة «النهر والموت»:

«وأنت يا بويب
أود لو غرقت فيك القط المحار
أشيد منه دار. . .
(. . .) أود لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر.
وأبعث الحياة، إن موتي انتصار»[1].

١ لا يخفى ما في هذه الأجزاء من «النهر والموت» من عقائد أولى أي من أساطير، فالماء يحيل في الأسطورة على معاني الخلق والتطهير والبعث، يقول معجم جان شوفالييه وألان جربرانط J. Chevalier et Alain Gheerbrant.

«يمكن اختصار المعاني الرمزية للماء إلى ثلاثة مواضيع مهيمنة: منبع الحياة، وسيلة للتطهير، مركز البعث. إن هذه المواضيع موجودة في الموروث Tradition الأكثر قدماً وهي تسهم في التركيبات الأكثر تنوعاً والأكثر انسجاماً في الآن ذاته»[2].

ومما يرجح هذه المعاني في قصيدة بدر أن العقل لا يمكن أن يسلم بهذا الاحساس، أي الرغبة في الغرق في قرار بويب. إن بدراً تملكته الأنماط الأولى في القصيدة. ولهذا فقد كان هذا التواصل عبارة عن طقس ينجز في لحظة معينة. وشعوره بهذا صادق نستبعد الشك فيه، وعفويته ظاهرة، ويمكن أن ندعي أن الجزء الثاني من المقطوعة السابقة تحيل هي الأخرى على أنماط أولى. الحافز الذي يدفعنا إلى هذا القول هو ما قلناه نفسه سابقاً. إن الموت أقبح ما يمكن أن يصيب الإنسان، إذا نظرنا إليه من الزاوية العادية. إلا أن السياب هنا، يتمنى، ليس فقط الموت، بل الغرق في دمائه، يقول شوفالييه وجربرانط.

«إن الدم يشير على صعيد الكون، إلى الحياة [. . .] وقد اعتبر أحياناً أساس الخلق»[3].

والسياب نفسه يمكّننا من هذه المعاني في قصيدته بقوله «وابعث الحياة» ولم يترك أمامنا أي مجال للتأويل والاحتمال.

لقد كان بالامكان مضاعفة الأمثلة، ولكن ما دام الأمر يتعلق بمجرد الوقوف على

---

(1) بدر شاكر السياب. ديوان بدر شاكر السياب. دار العودة. بيروت 1971 من ص 453-456.

(2) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant **Dictionnaire des symboles** ed. Robert Laffont-Jupiter. Paris 1982 (p. 374).

(3) **Dictionnaire des symboles**/ 843.

الأنماط الأولى، في الشعر وغيره، اقتصرنا على ما ذكرنا. إننا ونحن نتناول الشعر من الزاوية الأسطورية نخرج من مجال الأدب إلى مجال علم النفس أو الأنتربولوجية أو حتى تاريخ الأديان. ولهذا فإن هذا التناول للشعر لا تدرك منه إلا هذه الصفة: «الأسطورة» التي تجمعه بغيره: الأحلام والطقوس والممارسة التخييلية... الخ، هذه الوسائل المعتمدة ليست داخلة في نظرية الأدب، إن لهذه موضوعاً مغايراً ومختلفاً، ولهذا فإن العلاقة بين التناول الأدبي أي البلاغي وبين التناول الأسطوري للشعر لا ينبغي فهمها على أساس أن أحدهما ينفي الآخر، إنهما قد يتعايشان على ظهر المجال نفسه «الأدب» إلا أن أحدهما يدرس ما يميز الأدب عن غيره «البلاغة» والآخر يدرس جانباً يجمع الأدب بغيره أي أنه جانب لا يميز الأدب: «الدراسة الأسطورية».

لهذا كله أقول لا مجال ولا سبيل للقول: إن «البلاغة» ناقصة ويجب اتمامها «بالتحليل الأسطوري». إن البلاغة إن كانت تعاني من نقص فلن تستكمل إلا بالبلاغة، لا بغيرها، هذا الجانب تغافل عنه «علي البطل» ولهذا أمكن أن نزعم أن هناك محاولة تلفيق، لا مبرر لها، بين التناول «البلاغي» وبين التناول «الأسطوري» للشعر، ويمكن أن نزعم أن البلاغة لا تنافس إلا البلاغة كما أن التناول النفسي الأسطوري لا ينافس إلا التناول النفسي الأسطوري.

أريد أن أتناول مثالاً من الرموز التي تناولها علي البطل بالدرس وهذا المثال هو رمز المرأة في الشعر الجاهلي. يقول «البطل»:

«لقد ربط الإنسان سر الخصوبة في المرأة بسر الخصوبة في الأرض في المجتمعات الزراعية بشكل خاص، لذلك عبدت الأرض بوصفها أماً، ورمز لها في الدين القديم بآلهات أمهات، أي أن معنى الأمومة، هو المعبود في حالة الآلهة الأرض والآلهة المرأة [...] ولم يكن العرب أصحاب حضارة زراعية يعتد بها [...] ولعل هذا هو سر اتجاههم إلى الشمس وهي أظهر ما في حياة الصحراء خالعين عليها صفة الأمومة، فاعتبروها الربة والالهة الأم ولعل هذا هو سر تأنيث الشمس في اللغة العربية على عكس اللغات التي ربطتها بإلهٍ ذكر [...] ولقد جمع العرب الصور المختلفة للأمومة أو الخصوبة كالمهاة والغزالة والحصان من الحيوان، النخلة والسمرة من النبات، والمرأة من الإنسان فجعلوها رموزاً مقدسة للشمس الأم، (...) إن هذه الصور المترسبة في الشعر العربي من الدين القديم هي من آثار احتذاء الشعراء لنماذج فنية سابقة»[1].

---

(1) الصورة في الشعر العربي ص 55-57.

ولهذا فقد كانت الصفات التي يتم التركيز عليها في وصف المرأة هي صفات الأنوثة التي تؤهلها لكي تكون مخصبة، وقد انتقلت هذه الاعتقادات الدينية في الأصل إلى الشعر الجاهلي، ومن الأمثلة المقدمة بهذا الصدد قول امرىء القيس:

«ويا رب يوم ناعم قد لهوته   بمرتجة الحاذَيْن ملتفة الحشا
أسيلة مُسْتَنِّ الوشاح، كأنما   تكسر في أوراكها هابِرُ النقا
مضمخة الأردان، سهل حديثها   لطيفة طي الكشح وَهْنَانَةِ الخطا»[1]

إن المرأة اذن قد صورت هنا في جانبها الأنثوي مع ربطها بالشمس الإلهة المعبودة ومع اغفال قسمات الوجه. وعلي البطل يؤكد أن امرأ القيس يميل دائماً إلى هذا النوع من التصوير، يقول امرؤ القيس في قصيدة أخرى:

«وإذا هي تمشي كمشي النزيـ   ـف يصرعه في الكثيب البَهَرْ
بَرَهْرَهَةٌ، رُؤْدَةٌ، رَخْصَة   كخُرْعُوبَةِ البانة المنفطر
فتور القيام، قطيع الكـ   ـلام تَفْتَرُّ عن ذي غُروب خَصر»[2]

يكتفي علي البطل بالاشارة إلى جوانب الأنوثة التي يهتم بها الشاعر دون غيرها، وعلى الرغم من أننا لا نطعن في اعتبار المرأة رمزاً للشمس لا للأرض، فإننا على الأقل نشير إلى دراسات أخرى تقدم فرضيات مغايرة بشأن رمزية المرأة، ولعل كارل غوستاف يونغ من الذين تصدوا لهذا الموضوع، ونحن نتعمد هنا الاحالة على يونغ إذ إن تعريف «علي البطل» للصورة الرمزية تمت صياغته اعتماداً على مصطلحات ومفاهيم يونغية كما لاحظنا سابقاً، وصاحب نظرية اللاشعور الجماعي يميز ضمن الأنماط الأولى التي تشكل اللاشعور الجماعي بين الأنيما Anima والأنيموس Animus يقول فريدا فردام Frieda Fordaham:

«إن لا شعور الرجل يتضمن عنصراً أنثوياً كما أن الأنثى تتضمن عنصر ذكورة ويونغ يسميهما الأنيما والأنيموس. [. . .] إن لا شعور الرجل مسكون بصورة جماعية للمرأة وهذه الصورة موروثة وبفضلها يكتسب الرجل جوهراً انثوياً [. . .] إن صورة المرأة يمكن أن تتغير بشكل خفيف في أي عصر إلا أن صفات معينة تبقى ثابتة، إن للأنيما طابعاً لا زمنياً [. . .] وهي في الكثير تربط بالأرض، أو بالماء (. . .) إن صورة الأنيما من النماذج العليا في اللاشعور الجمعي ومن هنا سلطتها الملزمة وهي تسقط

(1) نفسه ص 59.
(2) نفسه ص 60.

على كل النساء اللائي يقتربن منها قليلاً أو كثيراً»[1].

إن الأنماط الأولى ذات طبيعة نفسية. إن مصدرها بالنسبة للمبدع هو اللاشعور الجماعي، أما علي البطل فإنه يحيل على الديانة «الجاهلية».. وهكذا تحولت الصورة الرمزية عنده انعكاساً لصور واقعية لا لصور أولى بدائية. ولم يكن «البطل» ليفصل هذا لولا النزوع التلفيقي لدراسته للصورة الرمزية وللصورة الشعرية. علاوة على أن النظر إلى المرأة كرمز للأرض يكاد يكون شيئاً عاماً لدى كل الشعوب وهذا ليس غريباً وذلك.

«لأن الزراعة من اكتشاف المرأة إذ إن الرجل المشتغل بالصيد وبحماية القطيع كان يتغيب وكانت المرأة عكس ذلك، متفرغة لملاحظة الظواهر الطبيعية والبذر والانبات بشكل اصطناعي وذلك اعتماداً على نزعة الملاحظة المحدودة المجال والحادة رغم ذلك، ومن زاوية أخرى فإن المرأة كانت تتقاسم مراكز الخصوبة الكونية الأخرى ـ الأرض والقمر ـ واكتسبت فضيلة قدرة التأثير على الخصوبة وقدرة توزيعها»[2].

ولن نعدم باحثين يشيرون بشكل مباشر إلى هذا المحتوى الرمزي للمرأة عن الشعوب السامية كلها، يقول دروم:

«إن المطابقة بين المرأة والأرض الخصبة شيء سائد عند كل الشعوب السامية»[3].

واللافت للانتباه أن العلامة مرسيا إلياد يؤكد ما يلي:

«إن النصوص الإسلامية تسمي المرأة حقلاً، وكرمة العنب»[4].

ولن نعدم في الشعر العربي المعاصر ما استعملت فيه المرأة بايحاءات «أرضية». تقول فدوى طوقان:

«هذه الأرض امرأة
في الأخاديد وفي الأرحام سر الخصب واحد

(1) F. Fordham **Introduction à la psychologie de Yung,** ed. Imago petite bibliothèque payot Paris 1979 (p. 57-58).

(2) **Traité d'histoire des religions**/ 222.

(3) **Traité d'histoire de religion**/223.

(4) Ibid/223.

قوة السر التي تنبت نخلا وسنابل
تنبت الشعب المقاتل»[1].

ويذكر علي البطل رموزاً أخرى قد تعوض رمز المرأة:

«وقد يعمد الشاعر إلى فصل عنصر من عناصر صورة المرأة مكوناً به صورة جزئية موسعة تضاف إلى الصورة العامة مثل عنصر الدرة أو البيضة أو القطاة أو الحمامة وهي عناصر مستمدة من أصول دينية قديمة، (. . .) ففي قصيدة لقيس بن الخطيم نرى محبوبته في هذه الصورة التي تدل بنفسها على أصلها الأسطوري:

حوراء جيداء يستضاء بها ... كأن خوط بانه قصف
كأن درة... أحاط بها الغوا ... ص يجلو عن وجهها الصدف

فالمرأة هنا قرينة للشمس في مقابلة للدرة»[2].

والدرة حسب ما هو شائع بين مجموعة من المختصين رمز من رموز الخصوبة والنماء، أي أنها رمز مائي، يقول لوك بونوا:

«إن الدرة ثمرة المحار الشبيهة بقطرة الندى المتساقطة من السماء ترمز إلى الطاقة الخلاقة والقوة الكونية، وبهذا فقد لعبت دوراً مهماً في طقوس الانبعاث والطقوس الجنائزية»[3].

إن من الشعوب من كانوا يودعون مع الميت في القبر الأحجار الكريمة والدر ايماناً بأن لها مفعولاً سحرياً في الخلق والاستمرار والعودة إلى الحياة وإذا كانت المرأة تشبه بها فإن الحافز وراء ذلك هو هذا النزوع الدفين في لاشعور الإنسان.

أما عن الصورة الرمزية للبيضة التي تشبه بها المرأة فيقول بشأنها علي البطل:

«وترادف هذه الصورة صورة جزئية أخرى هي البيضة. بيضة الخدر أو بيضة الأدحى، يقول امرؤ القيس:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ... ترائبها مصقولة كالجنجل
كبكر، مقانات البياص بصفرة ... غذاها نمير الماء غير المحلل

---

(1) نقلاً عن إحسان عباس. أصابع حزيران والأدب الثوري. الآداب البيروتية ع. 5/ مايو 1970 ص 66.
(2) الصورة في الشعر العربي ص 77.
(3) Signes symboles et mythes/ 65-66.

فهي بيضة كبيضة بكر وللبكورة تقدير خاص في التراث السامي كله، هذه البيضة ـ أو هذه المرأة ـ يختلط في لونها البياض بالصفرة وهنا يجب أن نستدعي صورة الأعشى التي سبقت:

بيضاء ضحوتها، وصفراء العشية، كالعرارة

والتي أشرنا فيها إلى مزج المرأة بالشمس، والاصفرار هنا ليس عيباً وإنما هو من صفات المعبود المقدس ـ الشمس ـ فالبيضة، بما تجمعه في غرقيها من بياض ومسح أصفر إنما هي جماع لسر الشمس في ضحوتها وعشيتها، وغلافها الرقيق الهش يماثل رقة بشرة المرأة وملاسة أديمها وصفائه ونضرته، وخلوه من أثر الزمن، وتجاعيد السن»[1].

إن هذا الربط بين البيض والشمس لهو انطباع في غاية الفجاجة والابتسار وهو لا يعتمد على أي أساس متين، إن البيض يؤكد المحتويات الأسطورية السابقة نفسها. إن البيض يمكن أن نجده يُستعمل في طقوس معينة بهذا المحتوى، يكفي أن نستحضر شجرة السنة الميلادية الجديدة، كيف أنها تزخرف بالبيض وبقشورة، وواضح أن الاحتفالات المشار إليها تحمل بعضاً من مضامين إعادة الخلق وبدء دورة الحياة من الصفر، ولا عجب بعد هذا إذا أدركنا أن بعض الشعوب يتبادلون الهدايا في عيد رأس السنة، وهي عبارة عن بيض، يقول إلياد:

«إن البيض يضمن تكرار الفعل الأول، أي الخلق»[2].

وبهذا المحتوى اللاشعوري نجد شعوباً.

«يقذفون البيض في السماء قبل الشروع في البذر وأحياناً يدفنونه في الأرض المحروثة هبة إلى الأم ـ الأرض»[3].

هكذا فإذا شبهت المرأة بالبيض فإنما لأجل استحضار صورة إعادة الخلق، أي إعادة السلوك الأول للكون، بمعنى إعادة النمط الأول Archetype ثم استحضار هذه المعاني بشكل غير واع، كما أن المرأة إذا صورت أو نحتت بشكل تم التركيز فيه على أعضاء الأنوثة فإنما لأجل استحضار الدلالات والمعاني نفسها.

---

(1) الصورة في الشعر العربي ص 79-80.

(2) **Traité d'histoire des religions**/ 349.

(3) **Ibid**/ 348.

يذهب علي البطل إلى أن هذه الرموز قد انتقلت إلى الشعراء من خلال اشعار أخرى أو من خلال نوع من الوعي الجماعي المهيمن في فترة معينة من التاريخ، والواضح أن هذا الفهم ينفي كل ما يتعلق باللاشعور الجماعي، وهذا يعني نفي صفة اللاشعور من الرموز، هذا الوهم بواقعية الرموز هو الذي قاده إلى القول:

«إن الأمر يتغير من أساسه بظهور الدين الجديد [يقصد الإسلام] إذ تنبت الصلة بين الشعر والأصداء الزائلة للتراث الديني القديم حين تترك هذه الأصداء مكانها من الذهن العربي لهذه التعاليم الواضحة التي اكتسحت نظام الحياة العربي القديم نفسه مقيمة دولة لا قداسة فيها إلا للمعبود الواحد الذي لا يتجسد ولا تدانيه في قوته اللامحدودة كل المعبودات القديمة مجتمعة وهكذا تفقد الصورة منبعها الأسطوري ولا يبقى لها إلا التراث الفني وحده الذي تحيفته بالمحو والتغير غيرة أصحاب الدين الجديد لعقيدتهم وحلول القرآن الكريم نموذجاً أكثر كمالاً للاستخدام اللغوي الأمثل من وجهة نظر العقيدة الجديدة، فإذا كانت الصورة المثالية للمرأة قد بقيت في الشعر الإسلامي فإنما قد أفرغت من محتواها الديني بالطبع وتحاورها الشعراء بالانحرافات الفنية التي تتزايد كلما أوغل الزمن في تقدمه»[1].

إن، هذا النص يؤكد بصراحة شديدة الوضوح أن الأسطورة قد انقضى عهدها بظهور الإسلام، وأن الشعر الإسلامي قد خلا من المحتويات الأسطورية، وهذا الكلام غاية في الشطط لأن الأسطورة ليس من الضروري أن تستحضر دائماً بالأشكال نفسها، أي بالرموز نفسها لأن هذه قد تتغير من حقبة إلى أخرى لكن المحتوى يظل واحداً.

إن الأسطورة لن تموت إلا بموت الإنسان. وكل ما يستطيع هذا أن يفعله هو أن يعبر عنها بأشكال أخرى وأن يعيد صياغتها، وإذا اتفق أن ضمر في الإنسان منبع الأسطورة أي الخزان الذي نعمد إليه في أحلامنا وأوهامنا وأشعارنا. . . فإننا سنكون نواجه حالة مرضية. ألم يلاحظ يونغ Jung حسب رواية إلياد Eliade:

«بأن كوارث العالم الحديث ناتجة عن خلل عميق في نفسية الإنسان فردية أم جماعية بسبب العقم المتنامي لطاقة التخيل»[2].

ويقول إلياد متحدثاً عن خلود الأساطير:

(1) الصورة في الشعر العربي ص 97-98.

(2) Images et symboles/ 23.

«نستطيع القول بأن الإنسان يمكن أن ينفلت من إسار أي شيء ولكنه سيظل أسير حدوسه النمطية التي ظهرت إلى الوجود لحظة وعي الإنسان وضعه في الكون. إن الحنين إلى الجنة يبرز من خلال أشد الأفعال ابتذالاً لإنسان العصر الحديث. إن المطلق لا يمكن استئصاله، يمكن فقط أن ينحط. إن الروح البدائية تحافظ على بقائها بطريقة خاصة ليس كفعل ولا كإمكانية قابلة للتحقيق الواقعي ولكن كحنين خلاق للقيم الخلاقة من فن وعلوم وأسطورة اجتماعية»[1].

ب ـ مفهوم الصورة الشعرية عند مصطفى ناصف:

ليس مصطفى ناصف ناقداً متميزاً وحسب، بل نجد عنده من العمق وبعد النظر والتحرر من العواطف والمرونة فيما يتعلق بالتعامل مع التراث، أو مع المناهج التي تفد علينا من الغرب ما لا نجده عند غيره. ومصطفى ناصف على الرغم من معاصرته لمجموعة من المفكرين والنقاد، الذين يطبقون مناهج اجتماعية أو نفسية أو تاريخية نجده يتعامل مع هذه المناهج بحذر، بل ويحاول أن ينظر إلى النص الأدبي في بعده الذي يميزه، باعتباره أدباً له طبيعة خاصة وتركيب متميز عن غيره من الفعاليات الذهنية. وهو على الرغم من استفادته من علم النفس فإنه لا يندفع اندفاع محمد النويهي مثلاً، ولا يراهن عليه كما يفعل عز الدين اسماعيل، وبالقدر نفسه لا يبالغ في المراهنة على علم الاجتماع كما يفعل محمود أمين العالم، وإذا تعامل مع التاريخ لا يعدم الحذر الذي يلوذ به نتيجة نظرته إلى النص الأدبي باعتباره أدباً.

هذا النوع من الوعي هو الذي جعل موقفه درامياً، نظراً لإحساسه أن النص الأدبي يتوفر على صفات تمنحه صفة الأدب، ولكنه سعياً لإيجاد جهاز نظري للتعامل مع هذه الأدبية كثيراً ما يسلك مسالك لا تؤدي إلى الأدبية، ومع ذلك فالأهم بالنسبة إلينا هو توجهه إلى أدبية النصّ. لأن هذا التوجه هو الذي جعله مهتماً اهتماماً خاصاً بالصورة الأدبية في مرحلة أولى، ثم اتجه إلى الاهتمام بالرمز في مرحلة ثانية من حياته النقدية.

سنسلك في مناقشة مصطفى ناصف ثلاث مراحل: في المرحلة الأولى سنتعرف على المنهج النقدي لدى ناصف، وفي الثانية سنتعرف على مفهوم الصورة الأدبية لديه، وفي الثالثة سنناقشه في مفهوم الرمز.

---

(1) Traité d'histoire des religions/ 363.

1 ـ المنهج النقدي عند مصطفى ناصف:

لن نتعرض للمنهج النقدي عند مصطفى ناصف كغاية في حد ذاتها، بقدر ما سنحاول أن نلمس في هذا المنهج بعض الملامح التي تؤدي بناقدنا إلى الاهتمام بالصورة الأدبية فالرمز. ولعله من اللائق أيضاً القول: إن مصطفى ناصف يُحِس بمشكلة المنهج إحساساً قوياً، إن هناك شعوراً بضرورة إقامة تصور نظري على أنقاض التصورات السابقة التي يراها غير لائقة بسبب علل علمية أهمها «الانطباعية».

«والواقع أن الأدباء من الدارسين المتقدمين طائفة من الناس لم يتح لهم التعمق الكافي، فالقارىء يقرأ لهم وقد يعجب بهم، ولكنه لا يستطيع في كثير من الأحيان أن يدعي أنه وجد ملاحظات واضحة شديدة التحدد والتميز «[. . .]» إن المفهومات التي تعتمد على الاحساس المباشر مفهومات غامضة»[1].

إن أهم ما ينبغي أن تمتاز به اللغة العلمية، الوضوح، وهذا يعني ضرورة تجريد وتنقية المفاهيم والمصطلحات من كل الايحاءات الذاتية والانفعالية أو غيرهما مما لا يتصل بوصف الظاهرة بدقة. ذلك الوضوح الذي من شأنه اعطاء الفرصة لمن يريد مناقشة الجهاز النظري الذي تسلك فيه لاختبار قدرتها التحليلية والعلمية. لهذا نجد كل خطاب علمي يحاول بدءاً أن يقدم بالشرح والضبط المفاهيم المزمع استخدامها، وذلك لجعل القارىء على علم بمحتوى هذه المفاهيم غير الملتبسة، خاصة عندما تكون هذه الكلمات مما يروج استعماله في مجالات غير علمية، كما نلاحظ في النقد العربي القديم. ولعل هذا ما يقصده ناصف انطلاقاً من كون المفاهيم غير الدقيقة لا يمكن اتخاذها دعامة لتسجيل ملاحظات بشأن موضوع ما. إن مفاهيم من هذا النوع من شأنها أن تلف ملاحظاتنا بشأن موضوع البحث والتحليل بالضبابية، ولعل النص الآتي يلقي المزيد من الضوء على هذا الأمر، إذ إنه لا يكتفي بالاشارة إلى مكمن العلة العلمية في الخطاب النقدي المتمثلة في عدم «التحدد والتميز» بل إنه يشير إلى مصدر وسبب هذا التصور. فـ«الرواد عدوا التأبي على التعليل والتحديد من ملامح الادراك الصحيح للنص الأدبي. والذي يتأبى على التحديد هو ـ كما قلنا ـ التعبير المباشر عن الاحساس، وإذا أصررنا على أن نستخرج إحساساتنا المباشرة فلن ننتهي إلى شيء واضح»[2].

هكذا اذن أصبح غياب «التحديد» ناتجاً عن الخضوع للاستجابة المباشرة أمام النص

---

(1) دراسة الأدب العربي ص19.

(2) نفسه ص 19-20.

الأدبي، وعن محاولة ضبط الانفعال أمام النص بدل النص. أي أن الاهتمام بما هو قابل للضبط انقلب إلى الاهتمام بالانفعال غير القابل للضبط، هذه القفزة تشكل ضياعاً لموضوع الخطاب النقدي ولهذا الخطاب عينه، لأن مبررات وجود هذا الأخير إنما تتوقف على وجود الموضوع، وطالما أن الموضوع قد أصبح على هذا القدْر من الميوعة فمن الحتمي أن يضيع المنهج أي النظرية.

هذا يقود ناصف حتماً إلى نقد «الانطباعية» طالما أن هذه ليست أكثر من وصف الاستجابة الانفعالية أمام النص، طالما أن هذه الانطباعية تند عن محاولة «عقلنة» النص أي جعله موضوعاً قابلاً للوصف الدقيق، تلك العقلنة التي تتعذر إذا تم الخروج من حدوده نحو شيء آخر.

«ومن الغريب أن بعض الرواد أدرك الحاجة إلى الدراسة النفسية واستبقى [...] هذه الانطباعات وبعبارة أخرى إن العلم يخدم تعقل النص. يعني أن الاستبطان الشخصي [...] لا يطلق له الحبل»[1].

هذا يعني أن هذه الانطباعات ليست هي موضوع الناقد، صحيح أن القارىء يستجيب انفعالياً أمام النص، ومع ذلك فالاستجابة ليست أكثر من حجة على أن الأمر يتعلق بنص أدبي، فالمهمة هنا ينبغي أن تكون هي النص لأجل ضبط صفاته المميزة التي من شأنها إثارة هذه الاستجابة. إن الاستجابة هي مجرد مؤشر وليست هي الموضوع. وهذا خطأ الانطباعية لأنها تتجاوز النص نحو الاستجابة.

«ولكن بعض الرواد ـ على الأقل ـ لم يفرق بين النص الأدبي وموقعه على النفس. ولم يلاحظ أنهما شيئان لا شيء واحد»[2].

يقول مصطفى ناصف في نقد هذا الاتجاه:

«وهكذا تجري أمامنا أحكام كثيرة ليست في حقيقة أمرها، إذا محصت تمحيصاً دقيقاً، إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر لأهوائنا وهذا ما قلنا عنه من قبل أننا لا نرى الأشياء بقدر ما نرى أنفسنا، وهذه أكبر آفة تواجه دراسة الشعر العربي حتى الآن»[3].

في هذه الحالة ينعدم النص طالما أنه تحول إلى مجرد حافز لإثارة الانفعال الذي

---

(1) دراسة الأدب العربي ص 20.
(2) نفسه ص 20.
(3) نفسه ص 33.

أصبح مركز الاهتمام مع «الناقد» الانطباعي. هناك عوامل ثلاثة تعقد المسألة وتربك الناقد الانطباعي: أولها أن الانطباع لا يمكن وضعه قيد التحليل، وثانيها أن الاهتمام إذا اتجه إلى الانطباع فإننا نتحدث بصفة أخرى غير صفة دارسي الأدب، وثالثها أن هذه الانطباعات لا يمكن الاحتكام إليها نظراً لأنها تتنوع بتنوع الأفراد واللحظات والأماكن، ولعله من قبيل الفائدة، القول: إن هذا الاهتمام تقاسمه مع مصطفى ناصف الناقد شكري عياد في نص بالغ الأهمية في نقد الانطباعية عند عبدالله الطيب:

«على أن صاحب المرشد لا يستند في تمييزه بين الخصائص المعنوية للأوزان العربية إلى أي أساس موضوعي. ولا شك أنه تتبع في هذا الكتاب نماذج كثيرة من الشعر العربي قديمه وحديثه، ولكنه لم يحاول أن يخضع هذه النماذج لأي نوع من التحليل، بل اكتفى بإثبات انطباعه الخاص عن كل وزن، وتأييد هذا الانطباع ببعض الشواهد، ولا شك أن مثل هذا التلقي المباشر للشعر هو الأساس في تذوقه، لا يختلف الدارس في ذلك عن القارىء العادي، ولكن هذا التلقي يتأثر في كثير من الأحيان بظروف خاصة بالمتلقي أو بلحظة التلقي، وهُنَا تدخل الدراسة الموضوعية لتنفي عن الأحكام هذه الشوائب الخارجية وتجعلها صالحة لأن تفيد القارىء مزيداً من الرهافة في الفهم والتذوق، بدلاً من أن تدفعه عن طريق الايحاء أو الايحاء العكسي، إلى مشاركة الكاتب في آرائه الشخصية عن غير نقد، أو معارضته عن غير نقد كذلك»[1].

على الرغم من الاختلاف في الصياغة بين عياد وناصف، فإن ما يشغل الباحثين هو محاولة الخروج بالخطاب النقدي من لحظة الانطباعية أو التأثرية إلى لحظة الوصفية، أو بعبارة أخرى الخروج من دائرة الاستجابة الذاتية للدخول في دائرة النص الأدبي، وذلك لأجل تقديم أوصاف قابلة للضبط الموضوعي ينتفي معه ما من شأنه التشويش على هذا الضبط كالانفعال وتغير شروط الزمان والمكان، وهذا ما دفع بناصف إلى أن يخص هذه المسألة بقدر أكبر من العناية والاهتمام باعتبارها مشكلة جديرة بالمناقشة. أما عياد فقد تعرض لها بشكل عرضي.

رفض الانطباعية إذن هو الذي قاد مصطفى ناصف إلى الدعوة للتركيز على النص:

«فالدراسة لا تحتاج منا إلى هذه التعبيرات غير المباشرة عن النفور والرضا، بل تحتاج إلى أن نتبين بعض الخصائص التي تتضح في النماذج»[2].

---

(1) د. محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة 1968 ص 18.

(2) دراسة الأدب العربي ص 35.

ويقول أيضاً بصدد الموضوع نفسه:

«إن مهمتنا في الأدب ليست هي التعليل لاستحساننا، ولكن مهمتنا في الأدب، كمهمتنا في أي بحث آخر، أن نعرف طبائع الأشياء مستقلة ما أمكن ذلك، ولن يستقيم تصورنا للشعر ما دامت هذه الانطباعات تسيطر على عقولنا سيطرة غريبة جاثمة»[1].

يطرح هذا النص بشكل مباشر، أن الموضوع الذي ينبغي الاهتمام به هو النص، والتعرف على طبيعته مستقلاً عن كل اعتبار خارجي، وناصف يؤكد أن «تصورنا الشعر» سيبقى غير مستقيم ما دمنا نحتكم إلى العواطف التي تترتب على عملية تلقي النص، وكما يصر الناقد على ضرورة الانصراف عن عواطفنا، كذلك يصر، بالقدر نفسه، على الانصراف عما يمكن تصوره عواطف المبدع، وكل هذا لأجل ضمان استقلال النص، ويوضح هذا أيضاً في قوله:

«ونحن ببساطة لا نعرف ما في نفوس الناس، وكل ما يعنينا أن نعرفه هو النص الذي بين أيدينا»[2].

يرى مصطفى ناصف من جهة أخرى أن التأكيد على الجانب العاطفي الذي طالما عرف الشعر والأدب على أساس منه يعتبر في الواقع شيئاً ثانوياً إذ إن أهم ما في النص الأدبي هو الخلق الخيالي.

«وليس من الصحيح أن أهم عنصر في الشعر هو العاطفة»[3] هذه تعبئة نظرية للعودة إلى النص، أي لأجل التحديد المضبوط لموضوع الناقد. وإذا تم تحديد هذا الموضوع فإن النظرية نفسها ستكون محددة. إن تحديد الموضوع هو في الآن نفسه تحديد للنظرية. وقول ناصف بضرورة العودة إلى النص، بالرغم من أهميته القصوى، ليس كل شيء، إذ إن هذا النص يمكن التمييز فيه بين شكله الجمالي ومحتواه أو مضمونه. فنظرة ما إلى الأدب أو الشعر، لا يمكن أن تكون مثل النظرة إلى النثر:

«إن ما يعطيه الشعر ليس شيئاً من وادي الأخبار السهلة المباشرة التي يستطيع القارىء تبيانها في المعنى النثري»[4].

---

(1) نفسه ص 37.
(2) نفسه ص 49.
(3) نفسه ص 49.
(4) دراسة الأدب العربي ص 100.

هكذا اذن لا ينبغي اختزال النص الشعري إلى الرسالة التي يتضمنها لأن هذا يحيل النص الشعري إلى نثر، إن هذا العمل يفترض أن هدف الشعر الأول هو التواصل أو الإخبار عن معنى ما، مع تجاهل شكل النص الشعري الذي يجعله شعراً. هكذا اذن يُعد التمييز بين النص وبين العواطف التي يثيرها أو التي تتولد عنه، يعود ناصف لكي يميز داخل النص بين ما هو أدبي أو شعري وما ليس كذلك، بعبارة أخرى لقد اعتدنا النظر إلى النص باعتباره سجلاً للأحداث فـ «الأديب صورة لعصره ومرآة لبيئته»[1] والواقع «أن مهمتنا الحقيقية هي كشف المفارقة بين النص وظروفه، إذ ذاك نبحث عن أهمية الشعر»[2].

لا يفوت ناصف أن ينقد المستشرقين لأنهم حادوا عن طريق الدراسة الأدبية في تعاملهم مع الأدب العربي:

«معظم المستشرقين ليسوا دارسي فن بالمعنى الدقيق، نحن لا ننكر أثرهم في كشف معالم من الأدب العربي، ولكننا نظن أن الصفة الغالبة عليهم هي صفة الرغبة في العلم بالحياة العربية، وهذه الصفة متميزة من المطالب التي ينبغي أن تتوفر لدارس النص الفني» [3].

هكذا يتم التمييز بوضوح بين النص الذي يستهدف الإخبار والنص الأدبي. فالنظرة إلى النص الأدبي تتم هنا على أساس أنه نص اخباري أو ربما تاريخي، أي غير فني، إن النص يُجرد هنا من أدبيته عندما يحيله الدارس إلى مجرد وعاء للاخبار لا غير، فإذا كانت النظرة إلى النص الشعري تسلك هذا الطريق ينبغي اذن أن نحكم على النص التاريخي بأنه أدب، أي إذا كانت الحقائق التاريخية هي محتوى النص الشعري فلماذا نحرم النص التاريخي من الأدبية، ما دام يقدم الحقائق نفسها المتوفرة في النص الشعري، بعبارة أخرى إذا كان النص الشعري يقتصر على تقديم حقائق تاريخية فما الذي يميزه عن التاريخ؟ وإذا لم يكن هناك من صفة مميزة فلماذا تسميته أدباً؟ وإذا كان هناك مميز ما فلماذا نتغاضى عن هذه الصفة المميزة التي تجعله أدباً أو شعراً؟ إن الموقف الصائب هو الاتجاه نحو هذه الصفة المميزة، مكمن الشاعرية، حينئذ نكون منسجمين مع أنفسنا باعتبارنا دارسي أدب. وقد يحسم النص التالي الحكم بصدد هذه المسألة.

«والباحث الاجتماعي له عذره إذا هو جعل همه بيان التخلف الذي يشكو منه

---

(1) نفسه ص 110-111.

(2) نفسه ص 111.

(3) نفسه ص 113.

هذا الشعر وذاك الشاعر ولكن الذي يدرس الشعر ويجعل التحليل همه مضطر إلى العناية بأمر الشعر نفسه. وسواء أكان الشعر يرضي فلسفته أم كان مناقضاً لها فإنه لا يدرس اقتصاداً أو سياسة أو اجتماعاً ولا يوازن بين الآراء الناضجة والآراء الخاطئة من هذه الوجهات، حقاً إن ذلك قد يمس عمله من حيث هو دارس أدب، ولكن تقييم النص من حيث هو فن عمل أوسع وأعقد من ذلك بكثير»[1].

إن مصطفى ناصف يميز في هذا النص بين اهتمام عالم الاجتماع وبين اهتمام الناقد الأدبي أمام النص الشعري، وهذا يعني ببساطة أن للنص محتوى اجتماعياً، لكن ذلك المحتوى لا يهم الناقد الأدبي.

إن النص لا يمكن أن يحيل على واقع ما، ولكنه رغم ذلك فإن له نظاماً خاصاً متميزاً هو مكمن الأدبية، يقول مصطفى ناصف:

«الفن لا ينمو وفقاً لمنطق اجتماعي، وإنما ينمو وفقاً لمنطق داخلي كامن فيه متميز، بطريقة ما، من المؤثرات الخارجية سواء في ذلك البيئة الاجتماعية والتكوين السيكولوجي للفنان»[2].

هكذا فالنص يستجيب لقوانين ذاتية أكثر مما يستجيب لقوانين خارجية، والشعر يكون شعراً بقدر ما ينسجم مع هذه القوانين الذاتية، تأسيساً على هذا، فالنظرة يجب أن تتجه نحو ما يميز النص ذاتياً. إذ لو تم الاهتمام بما هو اجتماعي أو نفسي في النص نكون قد تجاهلنا ما يميزه ذاتياً، أي اختزلنا النص ونفينا عنه صفة الأدبية. هذا يعني عند مصطفى ناصف أن الأدبية أمر يتعلق «بالشكل» لا بالمحتوى، وهذا الشكل عنده ذو طبيعة لغوية: «إن القصيدة بنية لغوية»[3].

من هنا جاء نقده لذلك الاتجاه الذي ينظر إلى اللغة في الشعر باعتبارها مجرد أداة للتوصيل:

«عوملت اللغة إذن معاملة الأداة، وبعبارة أدق شغلنا عنها بنفس الشاعر حيناً وحقائق الحياة المحيطة به في المجتمع حيناً آخر، ونستطيع إذن أن نقول إن اللغة اعتبرت - كثيراً - مجرد علامات على احساس الشاعر أو الظروف الاجتماعية»[4].

(1) دراسة الأدب العربي ص 116.
(2) نفسه ص 185.
(3) نفسه ص 190.
(4) دراسة الأدب العربي ص 191-192.

«ومؤدى ذلك كله أن اللغة ـ في العمل الأدبي تابعة، وأن الموضوع والشخصية هما كل شيء في تقرير أمورها»[1].

هذه المسلمات ما هي إلا ترديد لما يؤكده الناقد نرتروب فراي N. Frye في كتابه تشريح النقد Anatomie de la critique ومن خلال النصوص الآتية يتضح هذا الشبه وربما أيضاً المصدر الذي يستقي ويستفيد منه مصطفى ناصف، يقول فراي:

«إن الخطأ المرتكب في النقد الأدبي يتمثل في غياب أبسط تمييز بين الواقع والمتخيل، بين الفرضية والتأكيد، بين النص التخييلي والنص الخطابي، هذا الخطأ لا يمكن أن يؤدي في هذا المجال إلا إلى «الخطأ القصدي» وبعبارة أخرى الخطأ يكمن في اعتبار الشاعر ينوي بوضوح توصيل دلالة معينة إلى القارىء، وبالتالي فإن المهمة الملقاة أساساً على عاتق الناقد هي العثور على هذا القصد»[3].

ويقول:

«هكذا نصل إلى اعتبار الأدب خلقاً لمجموعة من الفرضيات التي لا ترتبط بالضرورة بالعالم الواقعي للأشياء ليست منفصلة عنه حتماً، ولكنها يمكن أن تقيم معه علاقات متعددة ظاهرة أو مستترة. إننا نفكر في العلاقات الموجودة بين الرياضيات وعلوم الطبيعة، إن الرياضيات مثلها مثل الأدب تزاول اجرائيتها بواسطة فرضيات يراعى فيها الانسجام الداخلي، إنها لا تسعى إلى اعطاء تمثيل أمين عن الطبيعة، وبتطبيقها على العالم الخارجي فإنها لا تثبت الواقع ولكنها تثبت مطابقة فرضياتها مع الوقائع»[3].

ويقول في التأكيد على الطبيعة اللغوية للنص الأدبي:

«كل بنية لغوية أدبية لها اتجاه نحو غاية داخلية، إن مقاييس المعنى الخارجي هي دائماً ثانوية في الأدب لأن الكلمات لا تدعي هنا الوصف أو الاخبار، وبهذا فهي ليست صحيحة كما أنها ليست خاطئة، وهي أيضاً ليست طوطولوجية بقدر ما نستطيع اعتبار جملة مثل «الخير أفضل من الشر» طوطولوجية[4].

هذا الشكل هو موضوع دارس الأدب. من هنا اذن جاء الاهتمام بالصورة الأدبية التي

---

(1) نفسه ص 193.

(2) N. Frye **Anatomie de la critique.** T. Guy Durand ed. Gallimard 1969 (p. 109).

(3) Ibid. p. 116.

(4) **Anatomie de la critique**/ 95.

ترادف أحياناً الخلق الخيالي الذي يعتبر من مظاهر شكل النص الشعري، هذا الخلق الخيالي هو الذي ينعدم في النص التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، لذا فهو الصفة التي تميز حسب مصطفى ناصف الأدب عن غير الأدب:

«وليس الشعر كله محتاجاً إلى العواطف القوية، ولكنه محتاج إلى أن يكون خلقاً خيالياً، فالخلق الخيالي صفته الأولى»[1].

مع ذلك فإن اصطلاح الخيال يستعمل استعمالات كثيرة، وهذا ربما جعل ناصف يقدم المعاني المحتملة في سياقات مختلفة لكلمة الخيال، وهي لا تخرج عن أربعة احتمالات:

الاحتمال الأول: «انتاج الصور الحسية، وبخاصة الصور البصرية وهذا هو أكثر المعاني شيوعاً، وأقلها أهمية»[2].

الاحتمال الثاني: «استعمال اللغة التصويرية، فبعض الناس يستخدمون الاستعارة والتشبيه استخدامات غير مألوفة أحياناً، وهؤلاء نَصِفُهُم فنقول إن هؤلاء ذوو خيال «. . .» ومن الواضح أن الاستعارة والتشبيه اللذين يمكن أن ينظر إليهما سوياً في هذا المقام يتنوعان تنوعاً عظيماً، ولهما وظائف غاية في التعقيد والاختلاف»[3].

الاحتمال الثالث: «وقد تستعمل كلمة الخيال بمعنى آخر، وذلك هو إعادة تشكيل حالات الناس العقلية، وبخاصة حالاتهم العاطفية»[3].

الاحتمال الرابع: «تنظيم التجربة من أجل الوصول بطرق معينة إلى هدف معين»[3].

من بين هذه الاحتمالات الأربعة، يبدو أن الأول والرابع لا علاقة لهما بميدان الأدب، أما الثاني والثالث فإنهما من صميم الكتابة والخلق الأدبي. المعنى الثالث يبدو مرتبطاً بمجال الحكي، حيث أن المقصود هنا بالخيال القدرة على خلق أفعال وأحداث وبنائها وربط أجزائها ربطاً خاصاً، أما الثاني فهو المرتبط بمجال الشعر ومن ثم البلاغة أي البيان فيصبح معنى الخيال هنا Imagination القدرة على انتاج الصور Images القدرة على الربط بين الأشياء والجمع بين «أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة وتُعْقد بين الأجنبيات معاقد نسبٍ وشبكة»[1]. باختصار يصبح الخيال هنا القدرة على انتاج الصور الشعرية، ولهذا

---

(1) دراسة الأدب العربي ص 51.
(2) نفسه ص 85-86.
(3) أسرار البلاغة ص 136.

يتطابق الفعل الخيالي المميز للأدب والشعر خاصة مع الفعل البياني. وبهذا سيكون ناصف قد وضع يده بالفعل على مكامن أدبية النص الشعري، ولكن مع ذلك يمكن أن نلاحظ أنه لم يستغل كل هذه المواد بالشكل اللائق، فبقيت هذه المواد مطروحة في الطريق مما سهل إمكانية نسيانها والتخلي عنها.

إن هذا المجهود النظري الذي يقدمه ناصف في صمت يشكل رصيداً هاماً في أية محاولة لتجديد الدراسة النقدية، إن كل الفرضيات التي تقدمت تكاد تكون هي نفسها التي نجدها عند البنائيين المحدثين من أمثال جان كوهين J. Cohen تزفْتان تودروف T. Todorov ورولان بارط R. Barthes وغيرهم. إن استلهاماتنا من البنائيين سبقتها استلهامات ناصف من النقد الانجليزي من إ. أ. رتشاردز I.A. Richards ومن ستانلي هايمن ومن رينيه ويليك ومن نرثروب فراي N. Frye وغيرهم ومع ذلك فإن كتابات ناصف لم تترك الأثر المرجو، وكتاباته بالرغم من أهميتها لم تحدث الأصداء نفسها التي خلقتها الموجة الحديثة في النقد. ولذلك فكثيراً ما توهم الدارسون أن الحداثة في النقد العربي تبدأ مع الاستلهامات البنائية الحديثة عند المسدي وحمادي صمود وكمال أبو ديب في حين أن الحداثة قد بدأت قبل هؤلاء.

من خلال المعاني التي يحتملها الخلق الخيالي «استعمال اللغة التصويرية»[1] أي استخدام الصور الشعرية أو الأدبية، والصورة بدورها عند مصطفى ناصف قد تستخدم «للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[2] ويستدرك مصطفى ناصف بأن «ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحي أكثر صواباً لأنه أوفى تحدداً».

2 ـ تعريف الصورة الشعرية:

هكذا اذن بعد التأكيد على أهمية النص، ثم التمييز داخل النص بين ما هو شكل وبين ما هو محتوى اجتماعي أو نفسي أو تاريخي، والتمييز بين ما هو صورة وغير صورة داخل هذا الشكل باعتبار الصور جنساً تتضمن أنواعاً، فإن مصطفى ناصف يؤكد على الصورة الاستعارية «الحية» دون غيرها. ونحن هنا نؤجل مسألة العلاقة بين الاستعارة والرمز، وناصف، أكثر من هذا كله، يبوىء الاستعارة المكانة الرفيعة غاضاً الطرف عن الكناية، ومنزلاً التشبيه في المكانة التي كان يحتلها عند القدماء وحتى عند بعض المعاصرين، ولهذا فإن مفهوم الشكل الأدبي أو الأدبية تكاد ترادف عنده الاستعارة الحية، يقول:

---

(1) دراسة الأدب العربي ص 85.
(2) الصورة الأدبية ص 3.

«يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر، فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر، وألفاظه ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهرياً، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر»[1].

يثير هذا النّص مشكلة غاية في الأهمية، إن ناصف يكاد يختزل الصورة الشعرية إلى مجرد استعارة، يعني أن التشبيه والمجاز المرسل والكناية لم يعد يحسب لها أي حساب ضمن هذا المفهوم للصورة. كما أنه من زاوية أخرى أصبح مفهوم الاستعارة لديه يقترب بأشكال متفاوتة من مفهوم الرمز، وهذا بدوره كثيراً ما تداخل هو والاستعارة مع الأسطورة بهذا نجد أنفسنا أمام ما يمكن اعتبارَه سيطرة للاستعارة على غيرها، بل إن مصطلح الصورة كثيراً ما تم تعويضه بمصطلح الاستعارة، ربما لأجل نفي التشبيه والمجاز والكناية من دائرة الصورة. إذ طالما أن الصورة أصبحت، بالاختزال، مرادفاً للاستعارة، فالأفضل استخدام مصطلح الاستعارة تلافياً لكل التباس، ومع هذا كله فإن المكانة المرموقة التي تحتلها الاستعارة ضمن أنواع الصور لا ينبغي أن تؤدي إلى التغاضي عن الأنواع الأخرى، وعلى الخصوص التشبيه، ذلك أن المجاز المرسل ذو طبيعة اصطلاحية أو عرفية فأنت تقول:

«ألقيت كلمة» باستعمال الجزء وارادة الكل، أي «ألقيت خطبة»، لكن لا أتصور إمكانية القول: «ألقيت حرفاً» أو «ألقيت صوتاً» باستعمال الجزء وإرادة الكل، إذن ما دام استخدام المجاز المرسل يخضع لهذه القيود العرفية، فإن ذلك ينال من قيمته الجمالية، لأن أي أداة تعبيرية ما إن تتحول إلى سلطة العرف حتى تفقد قيمتها الجمالية. من هنا كان مبرراً إخراج المجاز المرسل من دائرة الصورة الأدبية.

ويمكن تقديم أمثلة أخرى، إنك تقول: «استوعبت الكتاب» على سبيل المجاز المرسل، وتقصد من وراء الكتاب إلى الأفكار التي يحتويها، والعرف الذي يسمح بهذا الاستعمال، لا يسمح باستعمال آخر يقوم على علاقة المجاورة، فتقول: «استوعبت المحفظة» وأنت تقصد إلى الكتاب الذي تحتويه المحفظة، كذلك تقول: «جاءت الادارة» على سبيل المجاز المرسل وتقصد من وراء ذلك إلى الشمتغلين في الادارة ومسيريها، ولكنك لا تستطيع أن تقول: «جاء الكرسي» هذا على الرغم من أن القول «جاء المكتب» ممكن.

هكذا إذن يمكن الزعم بأن المجاز المرسل لا يمكن أن يشكل إلا أردأ أنواع الصور، ولهذا أمكن القول بأنه لا يشكل صورة بالمعنى الدقيق للكلمة. وفوق هذا فإن المجاز

(1) نفسه ص 124.

المرسل نظراً لاستعماله بالصيغة نفسها وجريانه على الألسنة قلما أثار اهتمام المتلقي، إن الاستعمال ينقله إلى دائرة الأعراف اللغوية.

كذلك يمكن الاقدام على القول بأن الكناية نفسها تمنح من الأعراف نفسها التي يعتمد عليها المجاز المرسل، فالأعراف وحدها هي التي تجعل تأويل عبارة «طويل العماد» بالشرف والنسب الرفيع، وأيضاً «طويل النجاد» و «بعيدة مهوى القرط» بالشجاعة والجمال، علاوة على هذا فإن الكنايات كما ينص البلاغيون يمكن أخذها بمعانيها الحقيقية دون افتراض وجود معان ثانية، لكن ربما كان أهم طعن يوجه إلى الكناية وفعاليتها الشعرية كونها تتخذ من الأشياء أوالعناصر الملازمة والمجاورة للشيء المقصود، هذه المجاورة والملازمة تجعل الحديث عن طاقة تخيلية أمراً غير وارد. فأنت بقولك «بعيدة مهوى القرط» لم تغادر العنق الطويل، بل ظللت حبيسهُ ولم تفعل أكثر من الاشارة إلى صفة ملازمة لهذا الطول، كأنك تراوح في المكان نفسه. إن الكناية إن دلت على ذكاء أو حتى لطف نظر فإنها لا تدل اطلاقاً على طاقة تخيلية، تلك الطاقة التخيلية التي تنقلنا من مكان إلى آخر ذلك الانتقال بين الأشياء المختلفة من حيث الجنس الذي جعله الجرجاني علامة على القدرة الشعرية يقول الجرجاني:

«وههنا إذا تأملنا مذهباً آخر في بيان السبب الموجب لذلك هو ألطف مأخذاً وأمكن في التحقيق وأولى بأن يحيط بأطراف الباب، وهو أن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد باباً آخر من الظرف واللطف ومذهباً من مذاهب الاحسان لا يخفى موضعه من العقل...»[1].

فإذا كان هذا الانتقال مصدر لذة جمالية في التشبيه والاستعارة، فإن هذا الانتقال ليس حاصلاً مع الكناية ولا مع المجاز المرسل. هكذا فإننا، أمام المجاز المرسل والكناية، نواجه «صوراً» ينعدم فيها الخيال، ذلك الذي بسببه تستحق الصورة الأدبية اسم صورة Image ولهذا كان موقف مصطفى ناصف صائباً عندما تجاهلها في تعريفه الصورة.

لم أتعرض لنوعين آخرين من الكناية، الأولى هي الكناية عن موصوف والثانية هي الكناية عن نسبة. وأفترض أن الفرضيات السابقة نفسها تنطبق عليها، ولكن أضيف أن الكناية عن موصوف ليس فيها أي تجوز دلالي أو غير دلالي كما نلاحظ في النوعين الآخرين وفي كل أنواع المجاز الأخرى، بل ربما كان الأولى ادراج الكناية عن موصوف ضمن باب الاطناب

---

(1) أسرار البلاغة ص 115 - 116.

والحشو وذلك لأننا، معها، نعبر عن المعنى نفسه، فعندما يقول الشاعر:

قوم ترى أرحامهم يوم الوغى مشغوفة بمواطن الكتمان[1]

لم يفعل أكثر من استبدال لفظ بلفظ آخر للمعنى نفسه، إذ بدلاً من استعمال «القلب» مكمن الأسرار، استعمل «مواطن الكتمان» الذي هو عبارة عن معنى القلب نفسه. وإذا جاز لنا استخدام الصيغ المنطقية لقلنا إن الأمر هنا يكمن في استخدام التعريف بدل التسمية، فالقلب هو التسمية «ومواطن الكتمان» هو التعريف، إذن ما تم استبداله ليس المعنى كما هو الأمر في المجاز والاستعارة، إنما اللفظ، والأكثر أن التعريف يتحقق بكثير من اللفظ بالمقارنة مع التشبيه، لذا أمكن إدراج هذه الكناية عن موصوف ضمن صور الإطناب، حيث يكون اللفظ أكثر من المعنى المراد إبلاغه، وهذا أيضاً يدل على صواب موقف مصطفى ناصف بغضه النظر عن الكناية، ولكنه مع ذلك لم يقدم التفسير والتحليل الضروريين لذلك.

إذا أمكن ما تقدم مع المجاز المرسل والكناية، فهل يمكن ذلك مع التشبيه والاستعارة خاصة وأن مصطفى ناصف يؤكد:

«لست أميل إلى أن أحمل عطف البلغاء على التشبيه على أسباب وثيقة الصلة بطبيعته، فالاستعارة كما سيتجلى بعد، ربما كانت أولى منه وأجدر بطول التوقف والأناة، وهي بالشعر على الخصوص، أمس رحماً»[2].

لعلي أضيء المشكلة بالنص التالي الذي أقدمه، يقول جان مولينو J. Molino .

«لقد أصبحت الاستعارة والتشبيه منضويين تحت اسم عام هو الصورة، ويبدو أنه قد أصبح شائعاً الاقتناع بأن الصورة تشغل أهم ما في القصيدة، وبأن هذه تتشكل بفضل الصورة، كما أنها ليست شيئاً آخر غير الاستخدام المتواتر للصورة. لقد بدأت هويةالشعر مع الحركة الشعرية العظيمة التي بدأت مع الرومانسية، واستمرت مع الرمزية فالسريالية متحددة باعتبارها صورة، وبقدر ما كانت الصفات الشكلية تضمحل وتتلاشى كانت الصورة تستحوذ تدريجياً على مكانة أكثر أهمية، وتصبح شيئاً فشيئاً الصفة المحددة للشعر، والصفة الوحيدة التي ما تزال تجمع بين القصيدة المنظومة

(1) علوم البلاغة ص 374 .

(2) الصورة الأدبية ص 47 .

والقصيدة المنثورة العلامة الوحيدة التي بفضلها نعارض بين الشعر وبين الاستعمالات الأخرى للغة»[1] .

يقول س. د. لويس:

«إن المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة»[2] ويؤكد مولينو: «أن التشبيهات والاستعارات والرموز وكل ما كان في التراث الكلاسيكي الجديد مجرد محسنات figures تنفلت الآن بين يدي البلاغة لكي تصبح صورة Image »[3] .

نجد عند كل من مولينو، وس. د. لويس شبه تسوية بين الاستعارة والتشبيه من حيث أهميتها في بناء الصورة، وبالتالي في تشكيل القصيدة. وهذا الموقف هو الأعم بين النقاد والبلاغيين الغربيين، فكثيراً ما تحمس الغربيون للاستعارة، ولكنهم لا يتنكرون للتشبيه كما فعل ناصف، هذا على الرغم من أننا لا نعدم من يقلل من أهمية التشبيه، يقول بيير كيرو Pierre Guiraud :

«إن التشبيه هو الأقل شعرية بين الصور وذلك لأنه يعتمد على مجرد القران Juxtaposition مع أن الشعر يستهدف النقل Transfert[4] .

إن الطرح الذي يقدمه ناصف بشأن الاستعارة والتشبيه ثم تحمسه المفرط للاستعارة أمر لا يخلو من إشكال. ذلك أن هناك نوعاً من الاختزال لأمرين:

الأول: إن الدعوة الى الاستعارة دعوة ربما راجت في النقد الغربي الذي يجعل التشبيه البليغ نوعاً من الاستعارة، وهذا الاستدراك لم يقدمه مصطفى ناصف. من زاوية أخرى نجد أن المنزلة التي تحظى بها الاستعارة في الغرب شيء لم يتحقق إلا مع الحركة الرومانسية وما تلاها، فانعكس ذلك في الكتابات النقدية التي تتخذ هذه النصوص مجالاً وموضوعاً لها. وما يفعله ناصف ليس أكثر من محاولة إسقاط سمات الشعر الرومانسي والرمزي والسريالي على الشعر العربي حديثه وقديمه.

الثاني: إن الشعر العربي القديم الذي يكثر من الاحالة عليه يصعب وزنه بموازين الشعر الرومانسي الغربي، ذلك لأنه إفراز لمرحلة وللحظة عينية متميزة لم يكن الشعر خلالها قد حقق هذه الفقرة المتمثلة في استغلال الاستعارة ذات الطرفين المتباعدين. هذا بالرغم من أن مصطفى ناصف يعي الأمر كما يتمثل في قوله:

---

(1) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie** - 169 - 170.

(2) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie 170.**

(3) **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie 170.**

(4). in H. Meschonic **pour la poétique** I ed. Gallimard 1970 (p; 119).

«ويظهر على كثير من الشعر القديم الوضوح، ويؤثر الشاعر ـ غالباً ـ التعبير المجرد القليل الصور الذي يقصد إلى امتاع العقل أكثر مما يقصد إلى امتاع الخيال «. . .» وإلى جانب الايضاح والقرب يحسن التشبيه والاستعارة ـ إجمالاً ـ إذا سيقت مساق المثل، وهذا يتضمن لوناً من إخفاء بعض المعالم الشخصية كسباً للعام المتفق عليه من العقل والاحساس الجماعي، ثم يتضمن عدم الاغراق في الخيال، ومخاطبة الفهم المشترك، والارتكاز على قدر من الايجاز لا يرتبط بسعة المعنى ارتباطه بحذف الفضول وتنقية التركيب»[1].

كثيراً ما انساق ناصف ـ متناسياً هذه الملاحظة الثمينة ـ وراء فهم بعض البلاغيين المحدثين، الذين لا يمكن اعتبارهم مرجعاً أساسياً لتقييم الاستعارة في الشعر العربي، القديم خاصة. وبهذا أمكن الحكم على موقف مصطفى ناصف بالارتباك، إذ ما الداعي إلى مطالبة الشاعر بإنجاز ما لم يكن يسمح به العصر إلا في حدود ضيقة جداً، ومن جهة أخرى أليس من قبيل التجني أن نحاول اختزال الصورة إلى مجرد الاستعارة، حتى مع الافتراض بأن هذه أحسن أنواع الصور، مع أن الواقع في النصوص لا يعدم أن يقدم تشبيهات تفوق من حيث قيمتها الشعرية الكثير من الاستعارات التي يتخذها نموذج الجودة، إن هذا التشبيه:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ ... عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي[2]

قد نفضله على كثير من الاستعارات مثل قول المتنبي:

وَزَائِرَتِي كَأَنَّ بِهَا حَيَاءً ... فَلَيْسَ تَزُورُ إلاَّ فِي الظَّلامِ[3]

إن محاولة نفي التشبيه من مفهوم الصورة هو إجراء جائر، إذ ماذا يفيد ذلك إذا كان التشبيه يزاول تأثيراً يضارع ما تزاوله الاستعارة، وحتى الرمزية التي كثيراً ما تذرع بها مصطفى ناصف لا نعدم امتزاجها بالتشبيه في بعض الأحيان. يقول بدر شاكل السياب:

فكأن أودية العراق
فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي: كل واد
وهبته عشتار الأزاهر والثمار. كأن روحي
في تربة الظلماء حبة حنطة وصداك ماء[4].

---

(1) الصورة الأدبية ص 186 - 187.

(2) موسوعة الشعر العربي المجلد 239/1.

(3) شرح ديوان المتنبي 4 / 276.

(4) ديوان بدر شاكر السياب ص 324.

إن المقطع السابق زاخر بالتشبيهات، بل إن الشاعرية هنا تتحقق اعتماداً على التشبيهات وهي لا تقل في فاعليتها عن الاستعارة، وهذه التشبيهات يبدو أنها تتعانق فيها بعض الرموز، انظر كيف أنه اختار أن يشبه الظلماء بالتربة، وكيف شبه الروح بحبة حنطة. إني أرجح أن تكون مواد المشبه به تضمر محتويات أسطورية.

هذا كله يؤكد أن الاختلافات الموجودة بين الاستعارة والتشبيه لا ينبغي أن تعمينا عن إدراك ما قد يَحْمِلُ التشبيه من قيمة تجعله جديراً بأن يحتل المكان اللائق به في الشعر القديم والحديث، لأن التطور الحاصل في الاستعارة لم ينف التشبيه من المنزلة التي كان يحملها. واللائق أن يقال أنه تطور أيضاً إذا قورن بما كان عليه في الماضي، من هنا أمكن أن نتحدث عن تشبيهات حديثة وأخرى قديمة.

هذا الموقف المرن المتهيب أمام إصدار حكم قيمة على التشبيه، هو تماماً ما فعله ميشيل لوكيرن M. Le Guern بصدد المقارنة بين التشبيه البليغ métaphore in praesentia والاستعارة métaphore in absaentia عندما قال:

«مما يكتسب أهمية، تمييز الاستعارة ذات الطرفين الحاضرين عن الاستعارة ذات الطرف الواحد. ولكن لا ينبغي الانزلاق إلى الخطأ الذي يعتبر معه النوع الأول يحتل مرتبة دنيا وسيطاً بين الاستعارة ذات الطرف الواحد والتشبيه البليغ، أي الاستعارة ذات الطرفين الحاضرين. إن هذه تتوفر هي أيضاً على كل امتيازات الاستعارة الحقة وكثيراً ما كانت تحقق ذلك بدرجة اسمى»[1].

باختصار:

لا ينبغي اختزال الصورة إلى مجرد الاستعارة. الأفضل أن يمتد ذلك بالأهمية نفسها إلى التشبيه، وبدرجة أقل إلى الرمز.

لا ينبغي الحكم على التشبيه وخاصة البليغ بأنه يحتل مرتبة دنيا في الممارسة الشعرية، إن هذا لا يقل أهمية عن الاستعارة.

لا ينبغي أن يغيب عنا الحس التاريخي، فموقع التشبيه في الشعر القديم لا يجب محاكمته على ضوء ما حققه الشعر المعاصر والعكس أيضاً صحيح.

ينبغي أن نعاين أيضاً أن التشبيه عينه عرف تطوراً خطيراً، بالانتقال من القصيدة

---

(1) **Sémantique de la métaphore et de la métonymie** 100 - 101.

التقليدية إلى القصيدة الحديثة، مما يجعل اطلاق الحكم بصدد التشبيه والاستعارة شيئاً مُخلاً بالأمانة العلمية أو الموضوعية.

إن التطور الحاصل للاستعارة والتشبيه رهين بما حصل للأدب من كونه مجرد أداة للتواصل في القديم، يضارع الخطابة، وهذا يتطلب التشبيه والاستعارة الواضحين، إلى الأدب الذي لم يعد مجرد أداة تواصل «ودعاية» مما جعل التشبيه والاستعارة يفقدان ذلك الوضوح، ومما جعل أيضاً الخطاب الشعري يفقد تلك الشفافية. هكذا أصبح النص يكتسب وجوداً ووعياً بذاته، يغتني بالاستعارة ولكن أيضاً بالتشبيهات التي تنفر من اعتبارها مجرد حامل للمعنى.

إذا كان ناصف أميل إلى أخذ مفهوم الصورة معادلاً للاستعارة، فلننظر في الفهم الذي يقدمه لهذه:

«فإذا كانت استعارات الشاعر قوية أصيلة، حكم الناقد بأنه أشعر، مهتدياً في ذلك بقولة أرسطو المشهورة: «إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، الاستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تعلمَ إنها لا تمنح للآخرين». لكن هذا التمجيد يخفي في طياته مفارقات في تعريف الاستعارة، وطبيعتها، ونشأتها ووظيفتها، فأرسطو الذي يعبر عن هبة الاستعارة، ومقدرتها الفذة وقع في تعريف لا نضرة فيه حين ذهب إلى أنها لون من النقل يعترض الاسم أو الوصف فيجري على ما لا ينتسب إليه انتساباً حقيقياً»[1] .

هذا التعريف للاستعارة يتجه إلى اعتبار الاستعارة تشمل ما نسميه نحن، المجاز عامة، شاملاً بذلك المجاز المرسل بأتمه والاستعارة مفيدة أم غير مفيدة. فالاستعارة عند أرسطو تتحقق بالانتقال «من الجنس إلى النوع أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع أو ينقل بطريق المناسبة»[1] و «النوعان الأولان أطلق عليهما لاحقاً اسم synecdoque مجاز الكلية والجزئية والنوعان الأخيران احتفظا باسم الاستعارة»[3] .

قلنا: إن ناصف يرفض التعريف الأرسطي للاستعارة بدعوى أنه «وليس من الحكمة أن يدعي أن الاستعارة ليست صحيحة الانتساب إلى الحد المستعار له، فمثل هذا الحكم بأن

---

(1) الصورة الأدبية ص 124 .
(2) في الشعر ص 116.
(3) Introduction à l'analyse linguistique de la poésie/155.

اللفظ المستعار ليس تام الموافقة والمطابقة للمستعار له، إنما يعبر عن منطق لا مدخل له في الشعر»[1] .

ولكي يوضح هذا الرأي يقدم القولة الآتية لشكسبير:

«العالم كله مسرح».

فعلق على هذا بقوله: «وواضح أن كلتا الكلمتين أضفت على الأخرى، وإن ما بينهما من تبادل الأثر، هو الجدة الحقيقية التي تميز بها التعبير من مساقات الكلمة الحرفية»[2] .

وإذا نفينا من عبارة ناصف ما فيها من غموض، وبعد أن نؤكد أن ما يتحقق في المثال هو تشبيه بليغ من وجهة نظر البلاغة العربية، نقول إن الكلمتين تتبادلان التأثير بحيث تفقد كل منهما استقلالها، إذ إن صفات العالم تسقط على المسرح ولكن أيضاً صفات المسرح تسقط، خلال التلقي، على العالم. هذا التوتر التأثيري القائم بين الكلمتين وبالتالي الشيئين هو جوهر الاستعارة.

ولأجل تقديم مثال أجمل من قولة شكسبير، ندفع بقولة محمود درويش عندما يخاطب فدوى طوقان:

خبئي الدمعة للعيد
فلن نبكي سوى من فرح
ولنسم الموت في الساحة
عرساً وحياة[3] .

نقول إن صفات الموت تسقط على العرس، ولكن الموت يكتسي أيضاً، بالقدر نفسه، صفات العرس. هذه العملية المزدوجة والتأثير المتبادل بين طرفي الصورة يجعلهما يتأرجحان كل واحد على حدة بين الالتزام بالمعنى الاصطلاحي أو الوضعي، وبين الانسلاخ عن هذا المعنى ليتخذ له معنى جديداً يستقى من معنى الكلمة المجاورة. هذا التلوين الذي يضفيه كل طرف على الآخر هو جوهر العملية الاستعارية.

إن مصطفى ناصف كثيراً ما ردد هذا الرأي بصيغ مختلفة، وكثيراً ما واجه به البلاغة القديمة أرسطية أم غير أرسطية. يؤكد في الصورة الأدبية أيضاً:

(1) الصورة الأدبية ص 124 .

(2) نفسه ص 125 .

(3) محمود درويش يوميات الجرح الفلسطيني عن لمياء الجابري. مختارات من شعر المقاومة، مطابع ألف باء ـ الأديب ـ دمشق 1969 ص 82 .

«ليس من الدقة التامة، إذن، أن تسمى أقدام الزمن، مثلاً، تجسيماً لمعنوي، فإن هذه العبارة لا تعدو أن تكون تقريباً، إنما يبدو أن الزمن والاقدام وغيرهما مقولات متفاعلة، وهذا التفاعل بينها يخلق عالماً متميزاً من مدرك ذي قوام موحد. إن الشاعر يعدل من فقه الزمن والاقدام، ويرتفع على المعنى المعروف لكليهما محاولاً خلق وحدة جذيدة»[1].

إن هذه القولة لا تعدو ما أكده من خلال المثال «العالم كله مسرح»، ويمكن أن نجد تأكيداً للموقف نفسه في الكتاب عينه[2] كما يتناول المسألة من جديد في كتابه الممتع «نظرية المعنى في النقد العربي»، في فصل مستقل تحت عنوان «المقارنة والتفاعل»، وهناك أشار بالفعل بصراحة إلى رتشاردز[3].

وإذن فمصطفى ناصف كان في جميع الأحوال ممن يردِّدُونَ كلالة موقف رتشاردز الذي ينتقد موقف أرسطو، وقليلاً ما أشار مصطفى ناصف إلى مصدر هذا الرأي يقول بول ريكور Paul Ricoeur في تلخيص موقف رتشاردز:

«إن الاستعارة ـ ببساطة ـ تجعل فكرتين عن شيئين مختلفين تتفاعلان في الآن نفسه داخل كلمة أو عبارة بسيطة، ولا تكون دلالتها إلا ثمرة لهذا التقاطع»[4].

«يقترح إ. أ. رتشاردز تسمية teneur للمعنى المجازي ويقترح اسم الحامل véhicule للمعنى الذي نستفيد من ورائه المعنى المضمر، ولكن يجب أن نلاحظ أن الاستعارة ليست هي الحامل إنما هي هذا الكل المكون من الشقين»[4].

ومع هذا كله فإن رتشاردز ما يزال يحتفظ بالتميز التقليدي بين المعنى الأول الذي لا ينسجم مع السياق والمعنى الثاني، فالمعنى الأول هو تماماً ما يسميه véhicule والمعنى الثاني أو معنى المعنى هو teneur أي المحمول. إن رتشاردز إذ استثنينا فكرة التفاعل التي ألح عليها كثيراً ـ ربما ـ لم يأت بجديد يستحق الضجة التي أثارها، وربما كانت جماعة مو محقة عندما لاحظت:

«أن المجاز ليس استبدال Remplacement كلمة بأخرى، إننا نتعرف في هذا على النظرية القديمة للتحويل أو النقل (المنتقدة من طرف ستره‌هايم Sutterheim 1941)

---

(1) الصورة الأدبية ص 137.
(2) نفسه ص 143.
(3) نظرية المعنى في النقد العربي ص 84 - 97.
(4) Métaphore vive/105.

من الضروري الالحاح على هذا الأمر الذي يبدو إلى أيامنا كشيء مبتذل، لأن مصطلحات البلاغة القديمة كانت تأخذ وتسلم بهرمية بين المعاني الداخلة في علاقات داخل المجاز (وبالأساس بواسطة المصطلحين «مجازي» «حقيقي»). وحتى إ. أ. رتشاردز الذي كان من أوائل من ألحوا على التفاعل بين المعاني الحاضرة داخل المجاز كان يستعمل مصطلحات مثل véhicule و teneur الذي يمثل المعنى الحقيقي (معنى المعنى) الخفي وراء véhicule (أي وراء المعنى الظاهر)»[1].

وباختصار فإن البلاغة القديمة كانت تنظر إلى الصورة باعتبارها استبدال كلمة بأخرى، للدالة على معنى بعينه. إن الاهتمام يتركز هنا إذن، على كلمة واحدة تشخص الصورة مع الافتراض أن لهذه الكلمة معنى أصلياً في الاستعمال أو في المعجم. فالصورة تأتي لخرق هذا الاستعمال. وذلك كما نلاحظ في المثال:

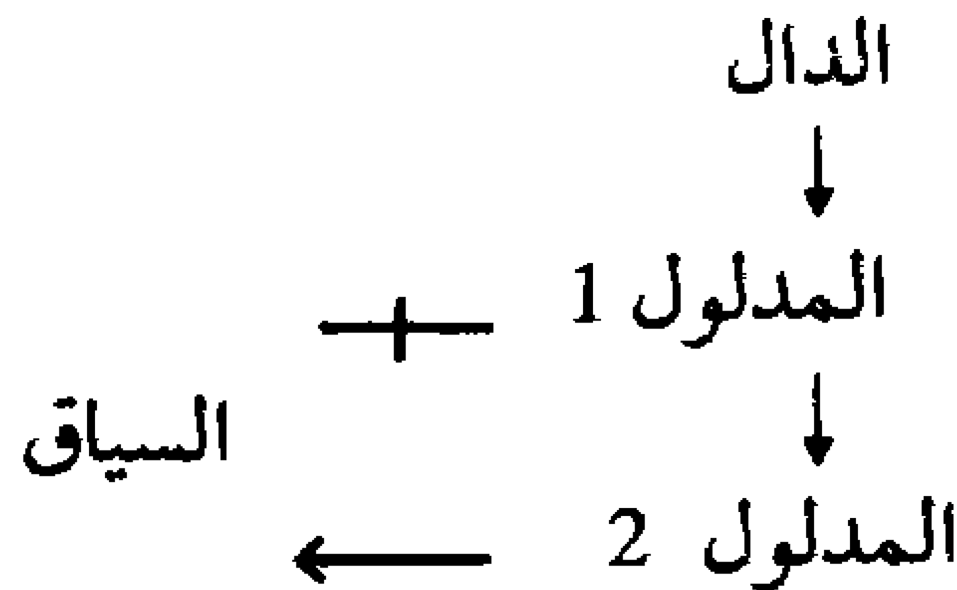
وإذا المنيـة أنشبت أظفـارهـا   ألفيـت كـل تميمـة لا تنفـع[2]

فالأظفار هنا، لم تعد كلمة تحيل على معناها الأصلي، إنما تشير إلى معنى غيره، ولكي تحافظ السلسلة الكلامية على قدرتها التوصيلية علينا أن نعمد إلى استبدال الأظفار بكلمة أخرى، ولعل موقف الكثير من المعاصرين ـ خاصة البنائيين ـ أدى بهم إلى أن يدفعوا بهذا المبدإ إلى حده الأبعد، بحيث أننا نجد جان كوهين لا يختصر الاستعارة في كلمة واحدة فحسب، بل يختزلها في المعنى الثاني أو معنى المعنى، يقول جان كوهين:

«إن العملية كلها تتكون من زمنين متعاكسين ومتكاملين:

1 ـ عرض أو تحقق الانزياح   التنافر.
2 ـ نفي الانزياح   الاستعارة.

وهذا يمكن أن نرمز إليه بالخطاطة الآتية (حيث يمثل السهم الانسجام، والسطر المنقطع يمثل التنافر).



---

(1) Rhétorique de la poésie/64.

(2) مفتاح العلوم ص 384.

نحن إذن أمام مستويين مختلفين: الأول سياقي والثاني استبدالي، والثاني وحده يستحق اسم الاستعارة»[1].

إن فهم كوهين للاستعارة ليس فقط منحصراً في كلمة واحدة، بلْ إنه يشير إلى أن المعنى الثاني أو معنى المعنى هو الاستعارة، بمعنى آخر أن الاستعارة عنده لا تتحقق إلا بإلغاء المعنى الأول التصويري وتعويضه بمعنى آخر ينسجم مع السياق، وكل هذه العمليات تتحقق على المستوى الاستبدالي، والكلمات المجاورة تحتفظ بمعانيهاالحقيقية المعجمية ولا يمسها أي تغيير نهائياً. وبهذا فإن كوهين يقيم ـ شأنه شأن البلاغة القديمة ـ حاجزاً بين الكلمة الاستعارة والكلمة الأخرى المجاورة، إن هذا مجرد «إطار» للكلمة الاستعارة.

وكوهين، تأكيداً لهذا الفهم الذي تبرأ معه القرينة من كل عدوى استعارية، يرى أن ما يميز الاستعارة على المحسنات الأخرى كالقافية والتقديم والتأخير يتمثل في أن هذه الأدوات الأخيرة ذات طبيعة سياقية، إنها تتحقق في الكلام بصفته الخطية، فالقافيةتحيل إلى قافية أخرى سابقة أو لاحقة، وكذلك القلب إنه لا يكون كذلك إلا بالعلاقة مع الطرف الآخر المشارك في عملية القلب أو التقديم والتأخير، أما الاستعارة فإنها لا تتحقق على هذا المستوى السياقي بل على المستوى الاستبدالي وهي لا تمس ما يجاورها سياقياً.

هذا التحليل يناقض تماماً الوصف الذي يقدمه إ. أ. رتشاردز، فالبنسبة إليه لا تتحقق الاستعارة بذلك التوتر الحاصل بين الكلمتين المتجاورتين سياقياً، ولهذا فعندما نقول: «هذه الأرض امرأة» نكون امام استعارة (تشبيه بليغ في البلاغة العربية) لأننا نضفي حسب رتشاردز صفات الأنثى على الأرض، ولكن أيضاً نضفي صفات الأرض على الأنثى. هذا التوتر هو ما يميز الاستعارة عن أي تعبير آخر.

إن الفهم الذي يقدمه جان كوهين للاستعارة، لا يختلف جذرياً عن فهم البلاغيين العرب للاستعارة، إن البلاغة العربية أيضاً بلاغة دلالية وهذا يعني أنها استبدالية، وهي أيضاً تنفي عن القرينة أي تأثر بالكلمة الاستعارة المجاورة لها. ومع هذا فإننا لا ننفي وجود بلاغيين يتخذون مواقف من الاستعارة «تشبه» موقف رتشاردز لنتأمل قول الشاعر:

«وإذا المنية أنشبت أظفارها»[2].

يذهب السكاكي إلى أن الأظفار استعارة تخييلية وهي قرينة الاستعارة المكنية المتمثلة في كلمة المنية. ودون الدخول في التفاصيل فإن السكاكي يرفض اعتبار كلمة المنية في

---

(1) **Structure du langage poétique** 108.

(2) مفتاح العلوم ص 384.

قصيدة أبي ذؤيب ذات دلالة معجمية، ويلح على اعتبارها استعارة دالة على السبع بدليل الأظفار المسندة إليها[1] . وهذه بدورها استعارة. لاحظ كيف أن السكاكي يجعل الكلمتين معاً، هنا، استعارتين فالمنية استعارة إذ امتدت إليها عدوى السبعية من كلمة أظفارها. هكذا لم يعد أي طرف من طرفي الصورة مستقلاً عن الآخر. وهذا بالتقريب ما يلح عليه رتشاردز عندما يقول:

«عندما نستخدم استعارة، فإننا نكون أمام فكرتين عن شيئين يتفاعلان فيما بينهما، وذلك سواء في كلمة واحدة أم في عبارة مفردة. والمعنى يكون ثمرة لهذا التفاعل»[2] .

وعلى الرغم من هذا كله فإن الاختلاف بين رتشاردز والبلاغيين القدماء يمكن التخفيف من حدته بما يلي:

أولاً: إن القدماء عندما اتجهوا إلى حصر الاستعارة في كلمة أو أكثر، فاصلين إياها عن القرينة ومعتبرين هذه دالة على معنى اصطلاحي لا يجري فيه أي تجوز، إنما كانوا ينظرون إلى النص على أساس أن له موضوعاً يدور عليه «فالمنية في البيت السابق موضوع النص» وبهذا لا يمكن اعتباره مجالاً لأي تجوز. وطالما أن النص يحمل خبراً يراد إيصاله فإن القرينة المنسجمة مع المعنى أو الخبر الذي يراد إيصاله لا يمكن بأي حال أن نفترض تأثره بعدوى الاستعارة. إن هذه هي الأخرى تخضع لتأويل صارم عند القدماء لأجل استعادة الانسجام التام القرينة. إن هناك حَصْراً للاستعارة تدفع إليه الوظيفة التواصلية «المهيمنة» في القول، ولهذا ما أمكن أن تعتبر المنية شيئاً آخر إلا المنية.

ثانياً: إن رتشاردز نفسه فيما يبدو. قد نظر إلى الاستعارة من زاوية التداخل وتبادل الأثر والعدوى، وكأنه يتحدث عن الاستعارة في لحظة التلقي المباشر بقطع أواصر القرابة بين سياقها الذي يتجاوز الجملة فإذا كان بالامكان أن يحصل هذا التداخل بالانحصار في الجملة في مثل قول الشاعر:

«زهرة الدفلى تتعرى في حياء».

فنؤنس الزهرة أو نجعل للانسان صفات الزهرة هكذا بالتداخل والامتزاج، قلت إذا أمكن هذا في اللحظة الأولى، فمحال أن يبقى هذا الامتزاج والتداخل إذا أدرجنا هذه الجملة في النص أو في المقام. من زاوية أخرى يمكن أن يعتبر هذا الامتزاج عنصراً فضلة

---

(1) مفتاح العلوم ص 384 .

(2) **Dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage**/351.

سرعان ما ينتفي طالما تم النظر إلى النص لاستيعاب الخبر وتملكه، ويبدو أنه من المحال النظر إلى الاستعارة بمعزل عما يحيط بها وبمعزل عن الخبر الذي يراد توصيله.

مثل هذه التوضيحات لم يقدمها ناصف نهائياً، ولم يشر، غالباً، حتى إلى مصدر فكرته، وعبارته كثيراً ما اتشحت بزي من الالتباس والغموض نتيجة الترجمة، وربما أيضاً نتيجة عدم الأمانة في هذا النقل أو الاستيحاء، أو حتى التسرع في هذا النقل، لهذا نجده يدافع عن رتشاردز تارة، ويهاجم أرسطو طوراً آخر، دون رصد مواطن الاختلاف بدقة. ولو تناول الأمر بعناية أكثر لاكتشف أن الموقعين ليسا مختلفين بذلك الشكل الذي تصوره، والأكثر من هذا، إن نقده للبلاغيين القدماء كثيراً ما كان نقداً غامضاً وسريعاً وخالياً من العمق، انظر إليه كيف يتحدث عن موقف السكاكي من الاستعارة المكنية متجهاً نحو ترجيح رأي رتشاردز، رغم ما رأيناه من أماكن الاتفاق في الرأيين. يقول ناصف:

«المقام أيسر من ذلك، فالاستعارة لا علاقة لها مباشرة بالسبع والمشابهة، وإنما هي العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر، ويؤثره على التخيلات الساذجة الأولى التي قال بها كولردج، فقد أعيد تنظيم الاحساس بالمنية والسبع، وأعطى لهذين العنصرين وظيفة جديدة، بل ربما يستحيل افتراس المنية نفسه عنصراً آخر متميزاً من ذاك السبع نفسه، وقد غاب عن أذهان محللي الاستعارة أن العناصر التي يتناولها الشاعر بالتفكيك وإعادة التركيب تصبح فعلاً في الاستعارة جديدة وأن هذه الجدة المتخيلة هي مصدر ما في الاستعارة من روعة»[1].

أن يقال عن الاستعارة بأنها «العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر ويؤثره عن التخيلات الساذجة»، لا يعني بتاتاً أننا قد تجاوزنا السكاكي في وصفه للمكنية. بل إن ما يتيحه لنا السكاكي لا يتيحه لنا مصطفى ناصف. فالأول يفتح أمامنا باب المناقشة، إذ إنه ينطلق من معطيات عينية قابلة للتقنين وربما للتجريب. من هنا أمكن القول بأن العجين الذي يشتغل به السكاكي ذو طبيعة علمية، في حين أن كلام مصطفى ناصف يرتد بنا إلى ما قبل السكاكي، فالاستعارة هي «العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر». وهو قول لا أجد إلى تأكيده ولا إلى نفيه سبيلاً. أما قول ناصف بأن الشاعر «أعطى العنصرين وظيفة جديدة» فإننا لا نجد بتاتاً عند السكاكي ما يناقضه، أو ما يخالفه على أقل تقدير. فالمنية لم تعد المنية والاظفار لم تعد الأظفار في المثال الذي يقدمه السكاكي، ولأمر كانت المنية استعارة والأظفار استعارة.

---

(1) الصورة الأدبية ص 137 - 138.

النقطة الثانية التي يخوض فيها مصطفى ناصف، والتي يمكن أن تكون موضوع مناقشة هي تلك المتعلقة بالمشابهة، يقول مصطفى ناصف.

«جرت النظرة القديمة على البحث عن التشابه الموضوعي بين حدي الاستعارة، ويمكن أن يدرك المتأمل مدى الوطأة التي يعانيها البلغاء حين يعبرون النماذج المصنوعة إلى الشواهد الأدبية»[1].

وهذا يعني بكل بساطة أن مصطفى ناصف يرفض مفهوم المشابهة، إنه يؤكد:

«إن المشابهة الموضوعية لا وجود لها في الاستعارة غالباً، ومن الواضح أننا لسنا أمام أشياء تتداعى لاشتراكها في صفة أو صفات»[2].

ويؤكد في مكان آخر أيضاً:

«وليس القول بالتشابه إلا قولاً سطحياً تقريبياً أو استعارياً خفياً يطمئن إليه الذهن لتكراره وطول ترديده. إن الاستعارة في أثناء تعبيرها عن موقف جزئي معين قد تتجاوزه إلى أمهات تصورات المرء للحياة جملة، فكيف يستقيم لها التحليل»[3].

ومع هذا كله فإن القدماء لم ينظروا إلى المشابهة من زاوية التحقيق المحسوس دائماً، فهم إذا كانوا يقدمون أمثلة للمشابهة الحسية مثل قول الشاعر:

وقد لاح في الصبح الثريّا لمن رأى ... كعنقودِ ملاَّحِيَّةٍ حين نوَّرا[4]

وقول الشاعر:

أنظر إليه كزورق من فضة ... قد أثقلته حمولة من عنبر[5]

فإنهم في الآن نفسه يقدمون أمثلة لا تتحقق فيها المشابهة بهذا الشكل، ومن الأمثلة التي يقدمونها قول الشاعر:

فأصبحتُ من ليلى الغداة كقابضٍ ... على الماء خانته فروجُ الأصابعِ[6]

---

(1) نفسه ص 139.
(2) الصورة الأدبية ص 140.
(3) نفسه ص 134.
(4) أسرار البلاغة ص 85.
(5) علوم البلاغة ص 280.
(6) أسرار البلاغة ص 110.

وقول أحدهم في وصف قوم لا يفضل أحدهم الآخر في المكارم والمحامد:

«كانوا كالحلقة المفرغة لا يُدرَى أين طرفاها»[1].

أو قوله تعالى:

«والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجد الله عنده فوفاه حسابه، والله سريع الحساب، أو كظلمات في بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب، ظلمات بعضها فوق بعض، إذا أخرج يده لم يكد يراها، ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور»[2].

وعلى هذا الأساس كان البلاغيون يميزون بين وجه الشبه التحقيقي، حيث تكون المشابهة أو الصفة المشتركة بين الطرفين متحققة بشكل حسي أو نفسي. وهناك وجه الشبه التأويلي أو التخييلي، حيث لا تتحقق الصفة المشتركة أو وجه الشبه في أحد الطرفين إلا بضرب من التأويل، وهذا الاختلاف بشأن وجه الشبه والتباعد بين الطرفين يصل إلى حد الجمع بين أشياء تنتمي إلى دوائر حسية مختلفة، كأن يشبه ما يدرك بالسمع بما يدرك بالبصر، كقول ابن الرومي في صوت وحيد المغنية:

فيه وشيٌ وفيه حلي من النغم   مصوغ يختال فيه القصيد[3]

ومن التخييلي أيضاً قول التنوخي:

وكأنَّ النجوم بين دُجاها   سُنَنٌ لاح بينهنَّ ابتداعُ[4]

هكذا يتضح إذن أن المشابهة لا تكون دائماً معتمدة على أساس موضوعي، بل قد تعتمد على التخييل، وعلى الرغم من قلة أمثلة النوع الثاني عند البلاغيين والشعراء فإنها مع ذلك موجودة في الحالتين، ولا سبيل إلى لوم البلاغيين على خطأ لم يقترفوه، ومع هذا كله فإن ملاحظة ناصف ليس لها موضوع. طالما أن البلاغيين كانوا يصوغون ويصنعون مفاهيم تسمح لهم بوصف وتصنيف ركام من الممارسة الشعرية أمامهم، ولم تكن المشابهة إلا أحد المفاهيم التي كانوا يتوسلون بها نحو الغاية نفسها. إنهم وضعوا مقابل المشابهة التي ينبني عليها التشبيه والاستعارة مفهوم الملازمة التي يقوم عليها المجاز المرسل والكناية، كما ميزوا داخل كل مفهوم مستويات، وبطبيعة الحال لم يكتفوا بهذين المفهومين مع التفريعات

---

(1) نفسه ص 84.

(2) سورة النور. الآيتان 39 - 40.

(3) عن م. عباس محمود العقاد. ابن الرومي (ص 308).

(4) عن أسرار البلاغة ص 207.

المشتقة منهما، بل وضعوا مفهوم التجوز اللغوي مقابل التجوز العقلي، وميزوا أيضاً داخل كل منهما أنواعاً، كما ميزوا بين التجوز في المفرد والتجوز في المركب. . . إلخ. بل إنهم صاغوا مفهومين لتمييز مباحث البيان عن مباحث علم المعاني، فكان الأول يعتمد على:

إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة وبالنقصان في وضوح الدلالة. وكان الثاني يرمي إلى:

إيراد الكلام وفق مقتضى المقام.

وهكذا كان هؤلاء البلاغيون يرمون إلى نصب شبكة تسمح بالتصنيف، صحيح أن هذه الشبكة المفهومية تعاني من نقص وثغرات، ولكن حتى في حالة رفضها نهائياً فإنها لن تستبدل إلا بشبكة أخرى، وسيظل هذا الاجراء ضرورياً ما دمنا نطمح إلى وصف هذا الموضوع ووضعه قيد التحليل، ليس هذا الوصف والتحليل إلا محاولة للتصنيف، والتصنيف لا يتم في فراغ وبفراغ إنما يتحقق باعتمدا مفاهيم إجرائية هي عينها المتحققة عند البلاغيين رغم كل التنافر الذي قد يلاحظ فيها.

لم تكن البلاغة العربية بدعة أمام بلاغات الأمم الأخرى، حتى المعاصرة منها، يقول جان كوهين:

«إن تغير المعنى ليس بطبيعة الحال فضلة، إذ يوجد بين المدلول الأول والمدلول الثاني علاقة متغيرة، وبتنوع هذه العلاقة يتم افراز أنواع من المجازات Tropes نحن نتحدث عن الاستعارة إذا كانت العلاقة تعتمد المشابهة، ونتحدث عن المجاز الميتونيمي إذا كانت العلاقة تعتمد المجاورة وعن مجاز الكلية والجزئية إذا كانت علاقة الجزء بالكل. . .»[1].

لهذا يقال عند الغربيين بأن الاستعارة «تشبيه مختصر» Comparacion abreviada [2]، بالمعنى نفسه يقول الجرجاني:

«أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه»[3].

«والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره. . .»[4].

---

(1) **Structure du langage poétique**/107.

(2) **Elementos de retorica literaria**/118.

(3) أسرار البلاغة ص 20.

(4) نفسه ص 28.

والدارسون الغربيون المعاصرون لم يتخلوا عن مفهوم الشمابهة، إلى حد أن الصورة الشعرية عندهم كثيراً ما اختزلت إلى تلك القائمة على المشابهة.

«إن المشابهة analogie تلعب دوراً خاصاً في ميكانيزم التشبيه كما تلعبه في الاستعارة وفي الرمز. وإذا لم يكن الاعتراض على نفي المجاز الميتونيمي وارداً، فإننا نستطيع تعريف الصورة بأنها «التعبير اللغوي عن المشابهة»[1].

إن جاكبسون نفسه يأخذ مبدأ المشابهة والمجاورة نفسه contiguïté التي اشتهر بهما مختزلاً بهما علاقات المجاز المرسل على غرار ما فعل السكاكي بالملازمة. بل إن المبدأين أو المفهومين اتخذهما أساساً لتحليل نوعين من الأفازيا Aphasie أو الحبسة، في الأولى نفتقد القدرة على التركيب بين الكلمات، فينتج عنه عجز (أو مرض) عن إنتاج المجاز المرسل، وفي الثانية نعجز عن استبدال كلمة بأخرى على أساس المشابهة، فينتج عنه العجز عن إنتاج الاستعارات، وقد ذهب جاكبسون إلى أبعد من ذلك عندما صنف، على أساس هذين النوعين من الصور، بين الاجناس والمدارس الأدبية، والخطاطة التالية تقدم رأي جاكبسون مختصراً من طرف ج. ف. ليوتار J. F. Lyotard في كتابه «صورة وخطاب»[2]:

طبيعة العلاقة بين المفردات / المستويات	العلاقات الاستبدالية	العلاقات السياقية
اللسان	المشابهة	المجاورة
فعل الكلام	الاختيار	التركيب
الصورة	الاستعارة	المجاز المرسل
الجنس	الشعر	النثر
المدرسة	الرومانسية الرمزية	الواقعية

هكذا فالمطلوب إذن ليس الاستغناء عن مفهوم المشابهة، بل المطلوب هو صقل هذا

(1) **Sémantique de la métaphore et de la métonymie**/57.

(2) J. F. Lyotard **Figure. Discours** klincksieck. Paris 1971 (p. 252).

المفهوم بتفريعه على غرار ما فعله القدماء، وبتوسيع هذه الخانة إلى خانات كثيرة حتى يتيسر استيعاب المادة المتنوعة. وفي سبيل هذه الغاية كنا نجد البلاغيين حينما يصطدمون بأمثلة تخرق هذه المشابهة، يحاولون إيجاد مخرج من داخل المشابهة نفسها وهذا ما فعله أحد المعاصرين، (ميشل لوغيرن) حينما ميز بين ثلاثة أنواع من المشابهات:

الأول: ذو أساس لغوي ـ دلالي. مثاله مخاطبة المحارب «أنت أسدٌ». إن المشابهة بين المحارب والأسد تستند إلى تلك الدعامة المتمثلة في السمة sème المشتركة بينهما (الشجاعة) والتي يمكن الكشف عنها بواسطة استعراض مجموع السمات المكونة لكل واحد منهما. ولعل المعاجم تقدم لنا عادة خير عون للوقوف على هذه القواسم المشتركة.

الثاني: ذو أساس منطقي ـ ذهني مثاله «العدالة ميزان» إن المعجم لا يقدم أي عون في سبيل ضبط هذه المشابهة، وذلك لأنه في تعريفه الكلمتين أي المعنيين (الميزان والعدل) لا نعثر على أية سمة مشتركة بينهما. إن علمية الانتقال من الأول إلى الثاني عملية ذهنية خالصة أو منطقية حسب عبارة لوغيرن.

الثالث: ذو أساس إحساسي حيث يشبه ما يدرك بحاسة معينة بما يدرك بحاسة أخرى. مثاله «صوت فاقع» إن الأول يدرك بحاسة الأذن أما الثاني فيدرك بحاسة العين. إن المشابهة هنا هي مشابهة إحساسين بشيئين ينتميان إلى مجالين يقعان في دائرة حاستين مختلفتين. هذا النوع من المشابهات يُسمى تراسل الحواس ويسمى عند الغربيين synésthésie .

ومن هذا الجنس قول أديب مظهر:

أعد على سمعي نشيد السكون
حـلو كمر النسيم الأسود[1] .

ومن هذا القبيل أيضاً قول السياب:

كَانَ نقرُ الدرابكِ منذ الأصيل
يتساقط مثلَ الثمار[2] .

ومنه قول الشاعر مالارميه: «الرنين الأزرق».

هكذا إذن يتضح كيف أنه لا يكفي أن نقول بالاستغناء عن مفهوم المشابهة، بقدر ما

---

(1) عن إيليا سليم الحاوي، الرمزية والسريالية. دار الثقافة، بيروت 1980 ص 176 .

(2) ديوان بدر شاكر السياب ص 344 .

ينبغي أن نعمل على شحذه وتزويده بأجهزة إضافية، لأجل استيعاب هذا التنوع الهائل المتحقق في الممارسة اللغوية، والشعرية خاصة. إن المشابهة في هذه الأمثلة لا تنتمي إلى عالم الأشياء كما لا تنتمي إلى عالم الكلمات. إنها تنتمي إلى الذات. إنها المشابهة في الموقف أمام طرفي الصورة. لذا يمكن القول: إن موقفنا أمام رنين جرس الكنيسة يناظر موقفنا أمام اللون الأزرق، مثل هذه الاستعارة تمثل مكانة سامية في الشعر المعاصر وفي البلاغة الحديثة، ولم تكن كذلك في الشعر القديم ولا في البلاغة الموروثة.

إذا كان المقام لا يسمح بالاسهاب في الموضوع، فإن هذا لا ينبغي أن يمنع من القول بأن مصطفى ناصف الذي يدعو إلى هجر مصطلح أو مفهوم المشابهة لم يقدم أية إمكانية بديلة لوصف جديد، فهل يكفي القول: إن هناك تجوزاً في المعنى وكفى. وهل يكفي هذا التجوز حتى تكون الصورة الأدبية صورة أدبية موفقة، بمعنى آخر أيضاً إذا كان البلاغيون يقدمون على وصف مادة الشعر باستعمال أدوات ما بغض النظر عن قيمتها العلمية، فإن ناصف يدعوهم إلى التخلي عن هذه الأدوات دون أن يمكنهم من أدوات أخرى أكثر فعالية لوصف الشعر.

هذا الموقف السلبي إزاء مفهوم المشابهة يدعمه موقف آخر وهو القول: إن الاستعارة «بنت الحدس»:

«فالاستعارة بنت الحدس، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها، فضلاً عن أن هذه المشابهة تقيد بما هو خارجي ظاهري، في مقارنة الأرض تعلوها الثلوج بالعروس ليلة زفافها مناسبة لا تستطيع المشابهة أو البياض الشامل أن يغض سحرها»[1].

إن القول برفض المشابهة كمفهوم إجرائي فعال في تحليل الوقائع الشعرية يصاحبه القول بالحدس. و«الحدس»، في الواقع، مفهوم مائع، بمعنى أن محتواه ليس محدداً بدقة، ولا نستطيع التأكد بالايجاب أو بالسلب من مضمونه. إذ إننا نستطيع أن نقول عن الصورة أو الاستعارة بأنها بنت الحدس كما نستطيع أن نقول عن أية عملية ذهنية بأنها بنت الحدس. إن القول بالحدس هو في الواقع نوع من الهروب من الوقائع الشعرية الملموسة القابلة للتحليل والوصف. إن استعيض عن هذه المادة الملموسة بالحدس، يعني أننا نتيح لأنفسنا أن نقول ما نشاء، ونرفض ما نشاء، دون أي رادع علمي ودون الالتزام بأي مقياس موضوعي، وهذا المفهوم لا نرفضه لكونه ينتمي إلى السيكلوجيا فقط، بل نرفضه لكونه أكثر

(1) الصورة الأدبية ص 140.

من ذلك ينتمي إلى سيكـلوجيا ميتافيزيقية. إن الاستغناء عنه ناتج عن عدم صلاحيته الاجرائية في دراسة الأدب، وعدم الصلاحية هذه مؤكدة حتى في مجال علم النفس، وهذا مجال لا يهمنا هنا.

يقول مصطفى ناصف، أيضاً، وهو يشير بشكل مباشر إلى مصدر هذا المفهوم، وموضحاً أثره في الاستعارة ونتائجه أمام محاولة تحليل الصورة:

«وقد نبه برجسون، في عباراته القوية، إلى أن الصورة والحدس متلازمان، ولو نظرنا على الخصوص، إلى العالم الروحي لتحققنا من أن الصورة حينما تكون غنية بالايحاء قد تمدنا بعيان مباشر، على حين تتركنا الفكرة المجردة إزاء تشبيه لا يدل على شيء، بهذا اللون من النظر غدت الاستعارة هي الحقيقة، وأصبح تحليلها غير ممكن، إنها ليست تركيباً عقلياً معتاداً فيسهل تفكيكه إلى عناصره. إن عناصره الدقيقة لا وجود لها في خارج المثال الاستعاري ذاته. وإنما أخذ الباحثون أو أكثرهم، بتحليل الاستعارة تبعاً لاغفالهم فلسفة الحدس هذه»[1].

هذا النص معبر بما فيه الكفاية عن نوع من العدمية العلمية الرافضة لكل الامكانات العلمية الوصفية، فما دامت الاستعارة تركيباً غير عقلي فقد أصبح تحليلها غير ممكن، وكأن مجرد الاستجابة لما هو غير عقلي تجعلها مستعصية عن التحليل. هذا مع أن الأحلام أشد تطرفاً في الاستسلام لما هو غير عقلي، ومع ذلك لم يمنع هذا من وصفها وصفاً دقيقاً. وبعد هذا فإن كتابات ناصف تكذب هذا الزعم باستحالة وصف الصورة والاستعارة. لم يكن مصطفى ناصف هو الوحيد الذي احتمى بمفهوم الحدس، ؛ بل إننا نجد من يراهن، أكثر منه، على هذا المفهوم لأجل حل معضلات، هي فوق طاقته، ومن هؤلاء نجد إيليا سليم الحاوي القائل:

«. . . وسوف نرى أن الانفعال وإن كان ممهداً للتجربة الفنية وباعثاً لها، فإنه بحد ذاته لا يمكن أن يكون فناً، إلا إذا صحبه الحدس المبدع»[2].

ويقول في وصف الغلو في قصيدة للمتنبي:

«أما الغلو الذي تشهده في الأبيات اللاحقة فقد تولد من توهج الحدس توهجاً وإشراقه إشراقاً بتأثير صدق الانفعال وإخلاص الشاعر فيما يقوله، بالرغم من أن قوله

(1) الصورة الأدبية ص 133 .
(2) نماذج في النقد الأدبي ص 40 .

يفوق الواقع ويبدو غير صحيح بالنسبة إليه»[1] .

وبعد عشرين عاماً تقريباً نجد الحاوي يردد المفاهيم نفسها:

«إلا أن هذه الأساليب كلها توسلت الواقع ذاته وبالمقارنة بسواه أو بالاستعارة له من ذاته وعبر عملية تخير وانتخاب يقوم بها الحدس المبدع غالباً»[2] .

«. . . لنقل إن الرمز الفعلي هو أشبه ما يكون بلحظة من النبوءة الشعرية، به نتصل بما وراء الأشياء وما وراء جدار الحس والعقل وهي الحالة التي قد تدركها النفس حيث تستقل وتتحرر من جسدها. . »[3] .

كل هذه النصوص ما تزال تحوم بصيغ مختلفة حول المفهوم نفسه، ألا وهو، الحدس، وما دام الحدس كلاماً على معاناة يمكن أن تمثل لحظة القصيدة قبل أن تصبح قصيدة، فإننا غير ملزمين علمياً بضرورة التقيد به. إن مجالنا هو أن نخوض في القصيدة أو الوقائع اللغوية في جانبها الانشائي، أو ما يمكن أن يضيء هذه الانشائية بشكل ملموس.

إن الهروب نحو الحدس البرجسوني هو تنويع عن النقد التأثري أو الانطباعي، والذي يعتبر العائق الأول أمام أية محاولة لعلمنة النقد الأدبي في العالم العربي، ويبدو أن مناهج متعددة ورثت هذا «المرض» المزمن في الخطاب النقدي، وفي هذه المناهج نجد المنهج النفسي كما هو متمثل عند مصطفى ناصف، وحتى إذا عدنا إلى المثال السابق حيث تم تشبيه الأرض تعلوها الثلوج بالعروس. . فإننا نقول: إن العناصر الأخرى الخارجة عن نطاق المشابهة والتي لا «يغض سحرها» أو بعبارة أدق لا يمكن أن تكون موضوع تحليل ووصف علميين، إذن ما دام الأمر كذلك فلماذا الاصرار على هذه الجوانب والاصرار على هجر ما هو قابل للوصف.

يعود مصطفى ناصف لكي يؤكد بعد رفضه المشابهة على المخالفة وهو ينطلق في ذلك من تعليق رتشاردز على قولة هاملت:

«ماذا ينبغي أن يفعل من كان مثلي زاحفاً بين الأرض والسماء»[4] بقوله:

«إن هذه الاستعارة تعتمد في قوتها، لا على المشابهات التي تستدعيها وحدها،

---

(1) نفسه ص 42 .
(2) الرمزية والسريالية ص 142 .
(3) نفسه ص 143 .
(4) الصورة الأدبية ص 140 .

بل على أوجه المخالفة التي تقاوم وتكبح تلك المشابهات أنفسها، فإن الدلالة الضمنية هنا إن الانسان ينبغي ألا يزحف هكذا، ويوافق أمبسون على هذا ملاحظاً أن المباينة لا تظهر إلا بعد إدراك المناسبة، وكأنه يميل إلى ألا يجعل المباينة، بذاتها أصلاً ينافس المشابهة على نحو ما فعل استاذه رتشاردز»[1] .

يلاحظ أن ناصف، بالرغم من النقد الوجيه الذي وجهه أمبسون إلى رتشاردز، لا يتخلى، بشكل صريح، عن موقفه أمام المشابهة، إذ إنه يعود لكي يسوق كلاماً لويمزات فيما يبدو (فالأقواس لم تحترم) يدافع فيه صاحبه عن الاختلاف والتباين. ثم يعود ناصف لكي يستنتج خلاصة مؤداها:

«إن الشاعر يجمع بين المتباعدات جمعاً قد يستبقي من خلاله مَعْنَيي التقارب والتباعد معاً»[2] .

لا أريد التعليق على هذا النص فقد يكون تذييله بنص للجرجاني أحسن جواب ورد على ما تصوره تحليلاً يتجاوز به البلاغة القديمة، يقول الجرجاني:

«إن الأشياء المشتركة في الجنس، المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تُجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة وتُعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما ويحتكمان على مَنْ زاولهما والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما. ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات، وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب»[3] .

ويقول الجرجاني أيضاً:

«ولم أرد بقولي أن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهة

---

(1) نفسه ص 141 .

(2) نفسه ص 141 .

(3) **أسرار البلاغة** ص 136 .

خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل»[1] .

يتضح من خلال هذه الأمثلة أن انتقادات مصطفى ناصف ليس لها موضوع، إذ إن النصوص الانجليزية التي يتبناها لا تقول شيئاً آخر غير ما يثبته الجرجاني بإسهاب، وهكذا تتوج محاولة ناصف الانفلات من أسرار البلاغة العربية بالعودة إليها «مصاغة» بقلم وليام أمبسون W. Empson .

إن المشابهة التي تقوم الصورة على أساسها، لم يعد أحد يطعن فيها، وهناك من يذهب إلى أن الفكر الجمالي أو الشعري فكر تشابهي Analogique بينما الفكر العلمي بالمقابل فكر تمييزي Différentiel الفكر الجمالي ينظر إلى الأشياء، مهما اختلفت، من زاوية العلاقات التشابهية، من زاوية أن لا شيء ينفصل قطعياً عن الأشياء الأخرى. هناك دائماً إمكانية لرؤية شيء آخر في الشيء. فالمحارب فوق أنه محارب هو أسد. ولكن العالِم لا يمكن أن يرى في المحارب غير المحارب كما لا يمكن أن يرى في الأسد غير الأسد.

يثير مصطفى ناصف مسألة التعبير عن بعض المجردات أفكاراً كانت أم عواطف. والأمر في جميع الأحوال يتعلق بالجواب عن السؤال لماذا التعبير بالمحسوس عن المجرد؟ يقول ناصف:

«فالعواطف والمشاعر والانفعالات لا يمكن أن يُتحدث عنها إلا بإشارة ما إلى شيء في العالم المادي، وليس من الميسور أن نسمي العمليات الذهنية دون شيء ينتمي إلى العالم الخارجي» .

الاستعارة إذن أداة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه إلا بها، الاستعارة تأتي للتعبير عن مفاهيم وعلاقات لا تتوفر على لفظ يعبر عنها، فكأن الإنسان لا يمكن أن يدرك المجردات إلا في شكل محسوسات، وكأن هذه المجردات لا يمكن إدراكها إلا بعد أن تلبس استعارياً زياً ملموساً. لهذا كانت العدالة كمفهوم مجرد تتوسل بالميزان لأجل تجسيدها، كما أن السلام يشخص في الحمامة، وغصن الزيتون. وكثيراً ما ألح علم النفس والأنتروبولوجيا على هذه الأمور ذاهبين إلى أن الإنسان في مراحله الأولى البدائية لا يتمثل التفكير المفهومي، لأن اهتمامه لا يتخطى المحسوسات التي يضع لها أسماء، ولكنه في لحظات لاحقة تتكون لديه خبرة جديدة أو مفاهيم مجردة، حينئذٍ يسعى إلى تجسيدها بهذه الألفاظ الدالة على المحسوسات وذلك على سبيل الاستعارة. إلا أن هذا الجانب الحسي سرعان ما

(1) نفسه ص 139 .

يتلاشى وينسى، فيظن أن الكلمة لم تكن في يوم من الأيام تحيل على شيء حسي. وذلك ما نلاحظ في كلمة كافر، إن معناها الأصلي هو الليل، وفيما بعد استعملت استعارياً للكافر حتى وصل يوم، أمحى منها نهائياً في الاستعمال الاحالة على المعنى الحسي الأول.

إن هذا الأسلوب ليس خاصاً بالشعر، بل نجده أيضاً في العلوم، إذ كثيراً ما لجأت هذه إلى استخدام الاستعارة بهذه الوظيفة، أليس لفظ الاستعارة استعارة؟ أليس المجاز استعارة؟ أليست القرينة استعارة؟ ومع ذلك ينبغي الالحاح على أننا في المجال العلمي يتم الالحاح على ضرورة استبعاد المعنى الأول في الكلمة حال استعمالها فهذا التجرد من المعاني الاضافية، يبقى المثال بالنسبة للغة العلم.

هذا التعبير بالمحسوس يمكن العثور عليه أيضاً في لغة الأحلام، إذ إن كثيراً من المفاهيم المجردة تمثل في الأحلام في أشكال حسية. يقول فرويد بصدد ما يسميه التمثيل اللفظي التشكيلي في الحلم. وهو يقصد إلى تجسيد المجردات:

«وقد يطيب لكم مثلاً أن تتمكنوا من تمثيل «امتلاك» الشيء بمدلوله العيني وهو فعل الجلوس على هذا الشيء، وهذا هو النهج عينه الذي ينهجه عمل الحلم، وليس لنا أن نتطلب دقة كبيرة من الحلم في هذا الضرب من التمثيل. وعلى هذا فلن تتشددوا في محاسبة عمل الحلم إن استبدل عنصراً يصعب التعبير عنه بصورة عينية مثل كسر العهد الزوجي بكسر الذراع»[1].

عملية التعبير بالمحسوس عن المجرد ليست خاصة ـ كما رأينا ـ باللغة العادية، وليست خاصة بالحلم. إنها أيضاً جوهر العمل الشعري واستراتيجية الشاعر الكبرى، وما كان لهذا التحويل الحسي أن يتم بدون تصوير شعري، وربما سميت الصورة صورة لهذا السبب أي لأنها تقدم صورة حسية مقابل شيء قد يكون مجرداً. وطالما أن هناك استعمال شيء محل آخر، أي كلمة بدل أخرى، فإننا نقول: إن الأمر يتعلق بالمجاز، وإذا اتفق أن حصلت مشابهة بين الطرفين: المجرد والحسي قلنا: إن الأمر يتعلق باستعارة أو رمز.

إن لغة العلم تستعمل كثيراً هذا الأسلوب كما نستعمله في لغتنا العادية، لكن يظهر أن العلم مع التقدم الذي يحصل، وكذلك اللغة العادية يسعيان إلى بناء لغة تخلو من الاعتماد على الملموس، ولعل المنطق الرياضي يمثل قمة التعبير المجرد دون وسائط حسية.

أما الشعر فعلى العكس، إنه مع مرور الزمن يتعمق فيه هذا النزوع نحو التعبير الحسي

(1) **نظرية الأحلام** ص 123 - 124.

وكأنه رد فعل قوي أمام العقلنة العلمية، وكأنه نزوع إلى لغة الطفولة الإنسانية. ألم يكتب الانسان الأول اعتماداً على صور حسية؟ الشعر عودة إلى البداية، إنه تعبير عن البدائي والطفولي واللاعقلاني فينا.

هذا التعبير الحسي يتحقق أساساً بالتشبيه وبالاستعارة والرمز، يعني أن «المشابهة» أساس هذه الحسية. ويصعب أن نجد صورة شعرية لا تعتمد على الحس. إن الصورة تأتي لتجسيد المجرد وليس لتجريد المحسوس وإلا فقدت الصورة مبرر وجودها.

أما التشخيص الذي يكثر الحديث عنه هو الآخر، فإنه يدعم هذا الجانب البدائي في العبارة الشعرية التي يتم بواسطتها الفصل بين الذات والموضوع. في التشخيص تتحقق الحسية الآنفة الذكر، ويتحقق فيها أيضاً إضفاء الصفات الانسانية على غير الانسان من الأشياء والأفكار. إن هناك نوعاً من تذييت الموضوع. يقول مصطفى ناصف:

«التشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا، في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة»[1] .

هذا يتمم ما رأيناه سابقاً من أن التعبير التصويري رد فعل أمام العقلنة، والتشخيص محاولة لربط الصلات مع الموضوع ومع أشياء العالم الخارجي بحيث يصبح الموضوع والذات وحدة يصعب تفكيكها. إن هناك محاولة لتذييت الموضوع ولكن أيضاً لموضعة الذات.

تنبغي الاشارة إلى أن تقنيَّة التشخيص ليست خاصة بالشعر، إذ يمكن العثور عليها في الحكايات الشعبية وفي الفنون التشكيلية. ومن جهة أخرى فإن الحكم بأن الاستعارة تشخص لا يضيف جديداً إلى الحكم باستعارية عبارة ما، طالما أننا في الاستعارة نقصد إلى إدخال جنس ما ضمن جنس آخر، وهذه الأجناس المتداخلة، كما يمكن أن تكون مما ينتمي إلى مجالات غير إنسانية، يمكن أن يكون طرف المستعار منه إنساناً، حينئذٍ نكون أمام التشخيص. بعبارة أخرى أيضاً فإن التشخيص فرع أو صنف فرعي ضمن جنس الاستعارة. ويمكن تمثيل هذا انطلاقاً من المثال: «زهرة الدفلى تتعرى في حياء».



(1) الصورة الأدبية ص 136 .

من وظائف الصورة: التنميق والتحسين والتوضيح. يقول مصطفى ناصف:

«اقترن لفظ البلاغة منذ القدم بمعنى الصورة المنمقة، ولم نجد أحداً يثور في البلاغة اليونانية والرومانية على فكرة التزيين، وتوهم صورتين: إحداهما عارية، والثانية منمقة، وهكذا استقرت وظيفة التحسين، وأغرى بها ـ آنا ـ الوضع النحوي للاستعارة والتشبيه، فكثيراً ما ترى التشبيه إضافة إلى الجملة بعد أن يتم قوامها النحوي الاصطلاحي، وهذا النوع المعتاد من الكلام يلقي في عقولنا أن سبيل التشبيه والاستعارة التقوية والإضافة»[1].

لقد كان القدماء سواء العرب أم اليونان واللاتين بعدهم، يفترضون أن الكلمة تتألف من لفظ ومعنى، وهذا المعنى قد يعبر عنه بلفظه الموضوع له والمتعارف عليه، أو باعتماد لفظ أو عبارة أخرى للتعبير عن المعنى نفسه كأن نقول في عبارة عادية.

«إن الوطن يقدم أبناءه الكثر لأجل الحرية».

نفترض هنا أن العبارة تحيل إلى معناها دون زيادة ولا نقصان، ولا يمكن أن ترى فيها جمالاً، أو أدبية ما، بل نكتفي بوصفها بالصحة، بعبارة أخرى نفترض في اللفظ نوعاً من الشفافية الكاملة تسمح برؤية المعنى كاملاً أيضاً.

ولكن إذا اتفق أن وضعنا محل العبارة السابقة عبارة فدوى طوقان:

هذه الأرض امرأة
في الأخاديد وفي الأرحام
سر الخصب واحد
قوة السر التي تنبت نخلاً وسنابل
تنبت الشعب المقاتل[2].

فإننا سنلاحظ أن المعنى لم يعد لصيقاً باللفظ، أقصد هنا إلى المعنى المعطى في العبارة السابقة، إذ يتوسط هذا المعنى معنى آخر، وطالما أن هذا المعنى الأول لا يكون مقصوداً فما هي وظيفته؟ إن وظيفته هي مجرد توضيح وتحسين للمعنى الثاني المقصود. ومما يعزز هذا الفهم أن المعنى الثاني يكون واضحاً، أي أن المسالك المؤدية إليه لا تحف بها المخاطر، بعبارة أخرى: رغم ذلك الوسيط المشار إليه فإن هناك شفافية ما تسمح برؤية

(1) الصورة الأدبية ص 145.
(2) عن «أصابع حزيران والأدب الثوري» ص 66.

المعنى، مما يكسب الوسيط أو المعنى الأول دوراً ثانوياً بالمقارنة مع المعنى الثاني. إنه دور ثانوي من وجهة نظر التواصل، إن دور الوسيط ليس ضرورياً لأنه لا يقول إلا ما تقوله العبارة الأولى تماماً. وطالما أنه ليس ضرورياً وطالما أنه يؤدي المعنى نفسه فقد اعتبر مجرد محسن.

هذا الفهم للبلاغة هو الذي كان سائداً في اليونان وعند اللاتين، ولكن أيضاً عند العرب القدماء، بحيث كانت الصورة دائماً عنصراً زائداً وظيفته زخرفة المعنى الذي كان موجوداً قبل وجود الصورة، وعندما تلبس الصورة لا يزداد فيه شيء من حيث المدلول، ولكن قد يجد له في الصورة «المعرض» الحسن لا أكثر، إن المعنى يفترض أنه هو في الحالتين، في حالة التعبير التصويري، وفي حالة التعبير غير التصويري، إذ يُعتقد أنه لم يتغير نهائياً. فأنت تقول:

«لقد خاب أملي في ليلى»

ولكن يمكن أيضاً أن تقول:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض   على الماء خانته فروج الأصابع[1]

فنقول إن البيت يعبر عن المعنى نفسه في القولة المنثورة سابقاً، ويظن البلاغيون أن المعنى عينه هو الموجود في البيت الشعري السابق، فالفارق بينهما هو في مجرد «المعرض» الحسن في البيت، هو مجرد الصورة الموجودة في البيت الشعري والتي تنعدم في القولة المقدمة نثراً.

هذا هو المقصود بقولة ناصف السابقة والمتعلقة بالتحسين والتنميق، أما التوضيح فإنه يقول بصدده:

«من الحق أن العلم الذي يعالج ما يرى ويلمس ويوزن ويقاس قد يستغني عن الاستعارة بكلمات ذات طابع محدد متفق على دلالتها، ولكن إذا ترك العالم هذا المجال إلى موقفه من المعدن والتمدد والحرارة والنسبية انتقلنا إلى أشواك مؤذية لا يستطاع التغلب عليها إلا من خلال الصور»[2].

«الاستعارة، إذن، ليست في أي مجال من مجالاتها عنصراً إضافياً، بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها»[3].

---

(1) عن أسرار البلاغة ص 110.
(2) الصورة الأدبية ص 146.
(3) نفسه ص 147.

إن ناصف يناقش في هذا النص الاستعارة في المجال العلمي الخالص، أو بعبارة أخرى يتحدث عن الاستعارة التي تنحت لأجل ملء فراغ ما. إذ قد نفترض أننا نتوفر على مفهوم جديد فما السبيل، إلى التعبير عنه. الحل يكمن في الاستعارة، فوظيفتها تكمن في سد الفراغ الموجود في اللغة. ولهذا نجد كل علم يلجأ إلى هذه الوسيلة، ما دامت اللغة الرائجة لا تسد هذا الفراغ. لهذا كان النحاة مثلاً يتحدثون عن الفاعل والمفعول والإضافة والاسناد والرفع والنصب والجر والكسر. . . إلخ. وهذه كلمات كان لها معنى غير المعنى الذي اكتسبته داخل جهاز النحو، وكذلك الأمر في العلوم الحديثة، ففرويد مثلاً يستخدم كلمات (بل قل مصطلحات) للدلالة على مفاهيم لم يكن لها في السابق وجود، وذلك مثل التكثيف، الازاحة، الصياغة اللغوية التشكيلية، عودة المكبوت، العقدة، إلى غير ذلك. وهذه قد تكون كلها استعارات. وفي الواقع فإن القاعدة ليست خاصة بالعلوم، إنما تستخدمها أيضاً اللغة العادية لهذا كنا نجد فيها: ابط الوادي، جناح البناية، ارجل الكرسي. رأس السنة. ظهر الكتاب. جذع الشجرة، ذراع الكرسي. عيون النهر. وهذه كلها استعارات (؟). استخدمت لتغطية ما لم يوضع له اسم من قبل، ووظيفتها تسمية ما لم يسم. مع هذا كله ينبغي التمييز بين هذا النوع من الاستعارات «الضرورية»[1] والاستعارة الملازمة للممارسة الشعرية. إننا في العلوم وفي العروض مثلاً عندما نسمع السبب والوتد والعلة والبيت. . . إلخ. لا نستحضر في أذهاننا المعاني الأصلية لهذه الكلمات اطلاقاً، أو نستحضرها بشكل ثانوي جداً، خاصة وأن العلماء والمختصين يعملون على تحديد معاني هذه الكلمات داخل مجالها الذي تستعمل فيه. هذا يعني أن المعنى الأول التصويري يجاهد المختصون لأجل تلافيه وعدم استحضاره لأن ذلك قد يكون عنصراً مشوشاً. وكذلك الأمر عندما أسمع ظهر الكتاب. فإني لا أستحضر ظهر الانسان إلا بشكل هامشي وثانوي جداً. إذن فالمعنى الأول التصويري يكاد يتلاشى ويضمحل. إن هذه الكلمات تعتبر بسبب هذا التغييب المتعمد للمعنى الأول من قبيل الحقيقة أو مستوى من مستوياتها. إنها استعارات ميتة، ونظراً للأهمية الخطيرة لهذه الاستعارات في حياة اللغات، فقد كان أحد الفلاسفة يصف اللغة الانسانية بأنها مقبرة لاستعارات قديمة. والغربيون يسمون هذا النوع من الاستعارات Catachrèse وهي عندهم بالتعريف:

«يلجأ أحياناً إلى تسميات مجازية، قد تصبح معجمية، عندما تبدو اللغة أحياناً عاجزة عن تقديم الكلمة ذات الدلالة الوضعية»[2] .

(1) **Manual de retorica literaria II** /66.

(2) **Cradus**/104.

إن كل استعارة يمكن أن تصل إلى درجة حيث لا يكون المعنى التصويري حاضراً بقوة، إنه قد يتراجع مع الاستعمال المتكرر. في هذه الحالة يصبح هو والاستعارة التي تصاغ لملء الفراغ سواء، أي أن هذه تكون آخر مرحلة يقطعها المجاز لكي يصبح حقيقة، وكثيراً ما اختلط هذا الجنس من الاستعارة بالمتعدد المعاني، وذلك حين يصبح المعنى التصويري والمعنى المجازي يتمتعان الحقوق نفسها في اللفظ أو الدال.

هذا كله يختلف جذرياً عن الاستعارة في الشعر، إنها لا تستعمل لضرورة تواصلية، لا تستعمل لملء أي فراغ، لا تستخدم لمعنى لم توضع له كلمة تدل عليه. إنما الاستعارة تستخدم هنا مع أشياء لها أسماء فعلاً. إن وظيفتها لا علاقة لها بالحاجات اللغوية في المجتمع أو في المختبرات... إن وظيفتها «جمالية».

إن الاستعارة في الشعر يشترط فيها هذا الصدام والتوتر بين مفهومين بين المعنى الأول والمعنى الثاني. وطالما كان حضور المعنى الأول قوياً أمام المعنى الثاني الجديد، كانت الاستعارة شعرية أو قوية. إن وظيفتها مختلفة جذرياً، بقدر اختلاف المصطلح العلمي عن الاستعارة السريالية أو الرمزية. عندما أؤكد على هذا الأمر لا يغيب عن ذهني أن الاستعارة لا تحافظ على شبابها. إنها بقدر ما يلجأ الشعراء إلى محاكاتها ومعاودة استعمالها بقدر ما تتعرض لمرض الشيخوخة، فالموت، أي التحول إلى الحقيقة. ولعل هنري موريي H. Morier كان مصيباً عندما صنف هذه الظاهرة ضمن «أمراض وعلل الاستعارة»[1].

ولهذا كله نقول بأن مصطفى ناصف كان يعمم الحكم عندما قال:

«الاستعارة إذن، ليست في أي مجال من مجالاتها عنصراً إضافياً بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها. ليست الاستعارة عنصراً خارجياً على التفكير، وذلك لأننا نمضي في التفكير من غير المجهول إلى المجهول بأن نمد من حدود اصطلاح أليف إلى حقيقة أو موقف غير مألوف»[2].

إن هذا القول يبقى صحيحاً إذا كان الأمر متعلقاً بالخطاب العلمي أو الخطاب التواصلي. في هذه الحالة يمكن وصف الاستعارة بأنها «المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها» أو أنها «ليست عنصراً خارجياً على التفكير».. إلخ. أما مع الشعر فإنه من الصعوبة وصف الاستعارة بهذه الأوصاف وربما كان الصحيح اعتبارها فاعلة في اتجاه معاكس لكل ذلك. إنها توصل ما يمكن إيصاله بطرق أخرى، إذا افترضنا أن هناك توصيلاً ما. كما أنها

---

(1) **Dictionnaire de poétique et de rhétorique** /720.

(2) الصورة الأدبية ص 147.

لا تنقلنا نهائياً من شيء معلوم إلى شيء مجهول، إن الاستعارة في الشعر لا تلقن ولا «تعلم» المتلقي خبرة أو معرفة ما.

إننا نستطيع أن نقول: إن عبارة «رأس السنة» أو «ذراع الكرسي» توصل فكرة لا توصل بغيرها، كما نقول: إن عبارة «المجاز» أو «الاستعارة» كمصطلح توصل مالا يمكن ايصاله بغيرها، وهي دائماً تنقلنا من المعلوم إلى غير المعلوم، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نجازف مع العبارة:

وإذا رنقت شمس الأصيل ونفضت   على الأفق الغربي ورساً مذعذعاً[1]

فنقول إنها توصل ما لا يمكن إيصاله بغيرها من العبارات مثل:

«إن الشمس موشكة على الغروب وقد اصفر لذلك الأفق».

إننا لا نستطيع مع العبارة الثانية الادعاء بأنها توصل المعنى نفسه. والعبارة الأولى لا تقول شيئاً آخر، إلا ما تعبر عنه الثانية. إذن الاستعارة هنا تقول ما يقوله غيرها نفسه. أي أن هناك إمكانية للتعبير عما تعبر عنه الاستعارة نفسها. إن هذه إذن لا تعلمنا جديداً، لا تنقلنا مما نعرفه إلى ما نجهله بل ربما كان الأولى القول بأن الاستعارة قد تعرقل هذا التوصيل، وقد نجد المعنى باهتاً وربما مفترضاً فقط. أنظر إلى العبارة الآتية: «ذراع الكرسي» هل يمكن أن نعثر فيها على ما نعثر عليه في هذه القولة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[2]

وانظر أيضاً إلى قول محمود درويش:

ليدين من حجر وزعتر
هذا النشيد.. لأحمد المنسي بين فراشتين
مضت الغيوم وشردتني
ورمت معاطفها الجبال وخبأتني[3].

فهل نستطيع الادعاء بأن هناك إمكانية لتعيين المعنى الحقيقي لهذه المقطوعة، أو على الأقل للاستعارات المتمثلة فيها، هل يمكن القول: أن الخطاب يكتسب هنا الشفافية

---

(1) عن ⓓ عباس محمود العقاد: ابن الرومي، دار الهلال 1969 ص 249.
(2) ديوان بدر شاكر السياب ص 474.
(3) محمود درويش، أحمد الزعتر، الآداب البيروتية ع 7 - 8 - 9 / 1976 ص 3.

نفسها التي رأيناها سابقاً في مثل «ظهر الكتاب» «جذع الشجرة». هل يمكن القول: إن المعنى الأول في الاستعارات هنا شيء ثانوي يكاد يذوب في عملية التوصيل فيتلاشى؟ إن الأمر يسير في اتجاه يعكس هذا، وذلك إن المعنى الأول هو كل ما نملك بالفعل. أما المعنى الثاني فإنه مجرد افتراض، والمسافة المؤدية إليه محفوفة بمزالق التأويلات الكثيرة. هكذا يكتسب الخطاب هنا، بفضل الاستعارة كثافةً، أكاد أقول أنه يتعذر اختراقه. ومع ذلك فإننا لا نستطيع الاستغناء عن المعنى أو المعاني الثانية مكتفين بالمعنى الأول. هكذا إذن ينفلت من يدنا المعنى الثاني لكي يصبح مجرد افتراض، إذن ما دام المعنى الثاني يبقى مجرد فرضية مع كل استعارة قوية جديدة وشعرية، فإن هذه لا تعود وسيطاً فعالاً للتوصيل ولا للتوضيح. ولكن بهذا تكتسب الاستعارة صفة الشعرية.

إن الاستعارة بمجرد تحويلها إلى خادم للمعنى أي للتوصيل تتم التضحية بالشعر. لهذا فمن المحال التوفيق بين التوصيل والشعر، ولهذا أيضاً نفهم لماذا يفشل الخطاب الاشهاري، والأدب «الملتزم» في نحت استعارات شعرية.

هذا الفهم ليس جديداً. إن أرسطو قد يكون أول من دافع عنه في كتاب الخطابة:

فالاستعارة «تكون ملتبسة عندما يؤتى بها من بعيد. ومن الأمثلة على ذلك ما قاله جرجياس عندما كان يتحدث عن أمور خضراء شاحبة ودموية». و«هذا مفرط الشعرية»[1].

وأرسطو أيضاً في الخطابة يؤكد أن:

«كل ما لا يكون برهنة يعتبر تافهاً»[2].

هكذا إذن يتم التمييز بين الاستعارة الشعرية والاستعارة الخطابية. في الحالة الثانية تستعمل لأجل التوصيل أي الاقناع، وفي الأولى تستعمل لغاية الاثارة أو التطهير، هذا التغير في الوظيفة يؤثر على بناء الاستعارة، وهذا شيء تم التشديد عليه من طرف بول ريكور عندما قال:

«بدءاً فلنؤكد بأن الوظيفة الخطابية والوظيفة الشعرية أو الانشائية للاستعارة لا تتطابقان»[3].

---

(1) **Rétorica** /240.

(2) in **La métaphore vive** /45.

(3) Ibid.

3 ـ الصورة من وجهة نظر تاريخية (دياكرونية):

لقد تحدثنا سابقاً عن الصورة من حيث البناء، ثم تحدثنا عنها من حيث الوظيفة، والآن نفرد لها حيزاً لتناولها من زاوية تاريخية حيث تتم المقارنة بين لحظتين تاريخيتين فيما يتعلق بإفرازهما، بعبارة أخرى تتم المقارنة هنا بين الصورة في الشعر القديم والصورة في الشعر الحديث.

إن الصورة في الشعر القديم حسب مصطفى ناصف تمتاز بأنها قليلة كميا، ففي القديم:

«يؤثر الشاعر ـ غالباً ـ التعبير المجرد القليل الصور الذي يقصد إلى امتاع العقل أكثر مما يقصد إلى امتاع الخيال»[1].

وعلاوة على هذه الصفة الكمية هناك صفة نوعية وهي تتمثل في قرب الخيال. وهذا يعود إلى أن الصورة تسعى إلى «مخاطبة الفهم المشترك»[1] وبعبارة أخرى تتخذ الصورة في الشعر القديم مطية لأجل التوصيل، مطية لوسق الأفكار، ولا تكون هي المستهدفة في حد ذاتها. إن بناء الصورة يتأثر هنا تأثراً بالغاً بوظيفتها. بل إن طبيعتها تتحدد بوظيفتها التوصيلية داخل المجتمع. من هنا أمكن القول: إن الصورة لا يحصل عندها الوعي بذاتها. إنها تكون تابعة للمعنى المراد ايصاله والذي يكون كامل الوضوح.

بالإضافة إلى هذا التفسير الاجتماعي يقدم مصطفى ناصف تفسيراً آخر نفسياً مؤداه أن:

«أكثر الشعر القديم، إذا قيس بغيره، أقرب إلى صورة «الأنا» وهي الجانب الظاهر من الشخصية، وتتصف آلأنا بأنها شعورية أي أن مكوناتها يمكن الشعور بها، أو بآثارها»[2].

إن مصطفى ناصف يحوم هنا حول اللاشعور الفرويدي على الأرجح، بعدما حام حول الحدس البرجسوني. سابقاً اعتبرت الصورة «بنت الحدس» والآن اعتبرت بأنها بنت اللاشعور، ويبدو أن الفارق بين الحدس واللاشعور جوهري يصعب التغاضي عنه. إن التفسير الفرويدي يعتبر الاستعارة والمجاز والرمز إفرازاً للمكبوت اللاشعوري في الغالب. ذلك المكبوت الذي يكون من طبيعة جنسية. وهذا أمر يصعب قبوله من وجهة نظر برجسونية أو حدسية.

---

(1) الصورة الأدبية ص 186.

(2) نفسه ص 188.

هناك جانب آخر في هذا التفسير النفسي - قد يكون الوجه الآخر لغياب الحدس ونضوب معين الخيال - هو ما يؤدي بالشعراء إلى الاتكاء على «النظم» «وقوة الألفاظ» و«التنوع في السبك».

والاحالة «على الصياغة والسبك» أكثر من الاحالة «على التصوير والخيال» ذلك أن النزعة التقليدية أشد ميلاً إلى تقرير المعاني الحقيقية في صياغة خلابة»[1].

الصورة في الشعر المعاصر: بالرغم من التصور المنسجم والواضح وشبه المتكامل الذي قدمه مصطفى ناصف عن الصورة في الشعر القديم، فإن فهمه للصورة الحديثة أو المعاصرة لا يتخطى بعض الأحكام العامة وأحياناً الغامضة. بل إن أحكامه هنا قد لا تمس الصورة.

«أما الشاعر المعاصر فأشد اتكاء على الادراك الفردي، وأكثر جنوحاً إلى التعبير القصصي، وبساطة اللغة ومحاولة النفاذ من الخاص إلى العام فضلاً على التوسع في الصور، والاعتماد على غير المجاز والاستعارة في تكوينها من مثل الفعل المادي، وإيثاره لينوب عما وراءه»[2].

ويقول أيضاً:

«ولكن الصورة الجديدة، على الرغم من هذه السمة يراد لها أن تهبنا جواً أسطورياً يعتمد على تخييل المصادفة وإفاضة لون من الحلم الذي لا تتضح فيه الدلالات المباشرة وربما لا تتعلق أجزاؤه فيما بينها تعلقاً سافراً»[3].

ليس هناك في هذه الأحكام جميعاً أكثر من حكمين بشأن الصورة في القصيدة المعاصرة. الأول: يتعلق بالأنواع المستعملة فيها، إذ إن الأمر لم يعد متعلقاً بالاستعارة والمجاز، وإنما تعداها إلى «الفعل المادي» (!؟)، مع أن المقصود بالفعل المادي غير واضح. والثاني أن الصورة تهبنا جواً أسطورياً، وهذا أيضاً حكم موغل في التعميم نكاد لا نلمس المقصود من ورائه.

وما عدا هذين الأمرين فإن الأشياء الأخرى لا علاقة لها بالصورة، ومن جملتها «التعبير القصصي». إن هذا الجانب تم حشره حشراً ضمن مبحث الصورة الأدبية، لقد كان من الممكن هنا الاشارة إلى أن النزعة القصصية في القصيدة يمكن أن تعرقل تفتح واسترسال

---

(1) الصورة الأدبية ص 190.
(2) نفسه ص 198-199.
(3) نفسه ص 199.

الصور الشعرية. إن السرد يدفع بالأحداث في اتجاه أحادي خطي، والصورة تتحقق في اتجاه يعاكس اتجاه السرد، وبعبارة أخرى فإن السرد يسير في اتجاه سياقي syntagmatique وللصورة طبيعة استبدالية Paradigmatique ولا يمكن ازدهار أحدهما إلا على حساب الآخر، وما نلاحظه في قصيدة صلاح عبدالصبور[1] انتصار للسرد وليس للصورة، لذلك فقد كان اختيار هذا النموذج اختياراً سيئاً. فلو أن الكاتب اختار نصاً للسياب لوفق إلى إدراك مميزات الصورة المعاصرة، أو على الأقل لانفتح أمامه مجال التجريب. تأمل المثال الآتي وقارن بينه وبين مثال عبد الصبور لترى الفروق التصويرية بين القصيدتين، قصيدة عبد الصبور سردية قصصية بالأساس، وقصيدة السياب تصويرية، يقول السياب في قصيدة مرحى غيلان:

بابا... بابا
أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رماله
من طينه المعطور، والدم من عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل
أنا بعل: أخطر في الجليل...
على المياه، أنت في الورقات روحي والثمار
والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار
وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري...
بابا... بابا...
جيكور من شفتيك تولد، من دمائك، في دمائي.
فتحيل أعمدة المدينة.
أشجار توت في الربيع، ومن شوارعها الحزينة
تتفجر الأنهار، اسمع من شوارعها الحزينة
ورق البراعم وهو يكبر أو يمص ندى الصباح
والنسغ في الشجرات يهمس، والسنابل في الرياح
تعد الرحى بطعامهن.
كان أوردة السماء
يتنفس الدم في عروقي والكواكب في دمائي[2].

---

(1) الصورة الأدبية ص 192.
(2) ديوان بدر شاكر السياب ص 326.

لقد كان ممكناً لمثل هذا النص أن يلائم أكثر هدف مصطفى ناصف لأجل تعيين خصوصيات الصورة الأدبية عند المعاصرين. فنحن نلاحظ في هذا النص أن الجانب السردي قد تقلص دوره فاسحاً المجال للصورة، ولهذا كنا في هذه القصيدة نراوح في الدائرة نفسها وكأن الدورة الزمنية قد توقفت، لذلك كان بالامكان التوقف في أية لحظة في القصيدة، دون أن يخل ذلك بقيمتها التصويرية، بخلاف قصيدة عبد الصبور. النص الثاني الذي يقدمه مصطفى ناصف هو أيضاً لصلاح عبد الصبور، واللافت للانتباه أن يكون هو الآخر مثل سابقه من حيث افتقاره إلى الصورة الشعرية، إلا أننا نجد هنا الوصف الموغل في التقريرية. والأغرب أن النص الذي اتخذه ناصف موضوعاً للمقارنة هو لابن الرومي في رثاء ولده الأوسط، وهو غني بالصور.

وهكذا يمكن التأكد من أن المقارنة بين الصورة القديمة والمعاصرة قد بقيت مجرد مشروع لم يتجسد عملياً من خلال القولة الآتية لمصطفى ناصف:

«والحق أن البدع الجديد ينحصر في اتجاهين اثنين، مهاجمة التقرير أو التعبير المجرد، وتكامل الصور في النموذج الفني»[1].

وهذا كله كلام عام فضفاض، لا يقدم أية إضاءة جادة للصور الجديدة في الشعر المعاصر.

4 ـ من الاستعارة إلى الرمز:

يشغل الرمز منزلة خاصة في كتابات مصطفى ناصف، لقد تناوله بالدرس والتحليل في كتبه كلها، والظاهر أن مفهوم الرمز من أشد المفاهيم غموضاً في النقد العربي الحديث، وقد كان ذلك الغموض عائقاً أمام تقدم الخطاب النقدي، ومصطفى ناصف ليس استثناء وسط غيره من النقاد العرب المحدثين.

إن ما نحاوله هو مجرد ضبط مفهوم الرمز عند مصطفى ناصف، وبعد ذلك نتساءل عن مدى مشروعية هذا الاستعمال للمفهوم في الدرس الأدبي والشعري، يقول مصطفى ناصف.

«لقد فهم خطأ أن الاستعارة يستطاع تحديد الشكل الذي تتخذه، لكن الحقيقة أن كثيراً من المعارض يخفى فيها القرين أو المعنى الذي ترتبط به الصورة، قد يصاحب الاستعارة حالة رمزية دون أن تكون مع ذلك رمزاً»[2].

---

(1) **الصورة الأدبية** ص 210.

(2) **الصورة الأدبية** ص 3.

إن هناك امكانية لاختلاط الاستعارة بالرمز، ولكن كيف يُتحقق ذلك؟ لا جواب، ويقول مصطفى ناصف متحدثاً عن علاقة الاستعارة بالأسطورة.

«كان آباؤنا الأولون، يعيشون على الأسطورة، واليوم لا تخفى الأسطورة تماماً، فإن الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الادراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة. طالما أحس الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتاً وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية»[1].

لقد لوحظ سابقاً اختلاط الاستعارة بالرمز ونلاحظ الآن اختلاطها بالأسطورة، والصورة الشعرية ينبغي أن تدل هنا على الاستعارة والتشبيه والرمز، هذه الحزمة الثلاثية تختلط بالأسطورة لا لشيء إلا لأن هناك امتزاجاً بين عالم الذات وعالم الموضوع أو الطبيعة، لكن هل يحصل هذا دائماً؟ لا أعتقد، وناصف لا يقدم أجوبة شافية على هذا السؤال، وفي الآن نفسه لم يقدم تعريفاً دقيقاً للاستعارة وللرمز وللصورة الشعرية وللأسطورة، وطالما أننا نعيش في هذا السديم المفاهيمي فإن كل شيء يبقى ممكناً ومستحيلاً في آن، إن قياس الاستعارة على الأسطورة ليس عملاً سهلاً. إن هذا لن يصبح ممكناً إلا باختزال احداهما أو باختزال الاثنتين معاً. وقد يعمد ناصف إلى تقديم كلام موغل في العمومية. يقول:

«إن الوجود كله جسد حي إذا جرح عضو منه فكأنما نجرح أنفسنا، الوجود نسيج مرهف إذا اهتز منه جانب اهتز له سائر الأجزاء، هذا هو قلب الصورة»[2].

ومع هذا كله فإنا لا نعدم عند ناصف تعريفاً منسجماً للرمز. يقول ناصف:

«ولكن الفرق يتضح، إلى حد ما، من خلال النظر في علاقة كليهما بالمساق فالتشبيه أو الاستعارة، بالقياس إلى الرمز ـ كالأسير في حظيرة قرين صريح أو متضمن في السياق، ولا كذلك الرمز الذي يعلو على القرين فيعلو على التحدد والتعيين، فيصبح الثراء الذي يكتنفه أوسع من الثراء الذي يكتنف سائر السلالات»[3]. . . «وهكذا كان الرمز قمة ينتهي إليها التجوز ففي الاستعارة قران مستتر، وفي الرمز وحدة ذاتية واستقلال مكين يجعله السيد الأعلى في القصيدة»[4]. . . «والرمز حقاً، سمة القصيدة كلها، وليس سمة عبارة مفردة»[5].

(1) الصورة الأدبية ص 7.
(2) نفسه ص 7.
(3) نفسه ص 156-157.
(4) نفسه ص 157.
(5) نفسه ص 158.

يمكن اعتماداً على ما يقرره مصطفى ناصف صياغة هذا الرأي الذي يقرره في الخطاطة التالية التي تميز بوضوح السمات المميزة لكل من الاستعارة والرمز.

	القرين	ثراء الدلالة	مفرد ضمن علاقة ثنائية	الاخبار
الاستعارة	+	−	+	+
الرمز	−	+	−	−

يمكن اعتماداً على النص السابق تسجيل جملة من الملاحظات:

1 ـ إن الرمز لا تواكبه القرينة أو ما يسميه ناصف «القرين داخل المساق». إن الاستعارة تشترط القرينة في أي شكل من أشكالها من هنا فهي مقيدة من حيث المعاني الثانية التي تحيل عليها.

2 ـ إن الاستعارة قد تكون غنية من حيث الايحاء إلا أن ذلك الغنى لا يمكن أن يكون بالمقدار الحاصل مع الرمز، إذ إن هذا متحرر من قيود القرين، وهذا الوضع يتيح له ثراء غير محدود من حيث المعنى.

3 ـ ولهذا كان الرمز أردأ أداة لمن يستهدف التواصل، لأنه لا يقصد إلى معنى معين. فقد نفهم نقيض ما يريده المتكلم، بل قد نفهم شيئاً حيث لم يقصد أي شيء.

4 ـ هذا الرمز ـ عند ناصف ـ لا يتحقق إلا في القصيدة بأتمها، إنه لا يتحقق في كلمة مفردة، كما لا يمكن أن يتحقق في جزء من النص. إن النص كاملاً هو حامل الدلالة الرمزية.

إن هذا تصور خاص للرمز. إنه يكاد يماثل ويطابق ما يسميه أحد البلاغيين المعاصرين التمثيل أو الأليغوريا Allégorie.

وبعد هذا فإن مفهوم الرمز، عند ناصف، يمكن أن يتضح أكثر بالاحاطة ببعض النماذج التي ناقشها خاصة وأن ذلك قد يكون مناسبة لاثارة بعض المشاكل التي لم يسبق أن تعرض لها، والنموذج الذي يقدمه قصيدة لأبي الطيب المتنبي يبدأها بقوله:

لَيَالِيَّ بعد الظاعنين شكول   طوال وليل العاشقين طويل»[1]

يذهب ناصف إلى أن القصيدة تحيل عى دلالات رمزية معتمداً في ذلك على تحليل

---

(1) الصورة الأدبية ص 158.

لطه حسين، الذي حاول أن يجد للكلمات مقابلات رمزية لا يفرضها النص. بل يفترضها السياق التاريخي الذي كتبت فيه القصيدة، وهكذا أصبح البدر في النص «رمزاً لهذه الآمال النائية»[1] «هذه الليالي المتشابهة التي مضت وثقلت لم لا تكون رمزاً لهذه الحياة المتشابهة التي تمضي وتثقل بتشابهها؟».

يعلق مصطفى ناصف على ذلك التأويل بقوله:

«وهنا تبدو أطراف من مشكلة تفسير النص الأدبي ومدى ما يفيده من عقلية الدارس الخصبة. ومعلوم أن النص لا وجود له في خارج أذهان متلقيه»[2]. . . «ولكن المتلقي المرهف قد يوجه النص توجيهاً لا يخلو من قوة إذا نظرنا إلى الملابسات الخارجية، ثم لا يخلو من مغمز إذا نظرنا إلى طبيعة السياق الماثل»[3].

لقد أصبح الرمز إذن شديد الشفافية، إذ إن القارىء الذي شغل باله العصر الذي نظمت فيه القصيدة، هو الذي يجد نفسه في موقع يسمح بهذا التأويل الرمزي، وربما كان العامل الذاتي أهم موجهٍ نحو هذا التفسير وهذا يكسب التأويل صفة «الانطباع» الخالص أو الاستجابة العفوية المباشرة. إن الرمز يوجد في ذهن المتلقي فقط، ألم يقل ناصف «إن النص لا وجود له في خارج أذهان متلقيه». إن الرمزية لا تعود لصيقة بالنص بقدر التصاقها بالمتلقي. إن الأجدر هو وصف هذا الشكل من الرمزية «بالايحائية الحرة» أو «التأويل الحر». وهذا يصعب أن نجد له مكاناً داخل البلاغة، إن الايحاء البلاغي هو ايحاء يخضع لنظام صارم لقواعد مطردة وقابلة للضبط، ولهذا قلما تعرض البلاغيون للرمز بهذا المعنى المقدم. إن الرمز عندما يصل إلى هذا الحد من الانفتاح يمكن لأي كلام أن يصبح حاملاً لدلالة رمزية، ما دام الأمر في الأخير متوقفاً على انطباع ومزاج وثقافة المتلقي، وبهذا يمكن أن أرى الرمزية حيث لا يراها أحد.

5 ـ من الرمز إلى الأسطورة:

لقد أبدى مصطفى ناصف حماساً قوياً للتفسير الأسطوري للشعر، ويبدو من خلال العرض الذي قدمه ناصف لأفكار يونغ، بشأن الأسطورة والرمز، بأن هناك قدراً من الاتساق في العرض ونوعاً من الاستيعاب.

---

(1) نفسه ص 159.

(2) نفسه ص 159.

(3) نفسه ص 160.

إن الحديث عن الرمز، في حضرة يونغ، ينبغي أن يقود إلى إعطاء كلمة الرمز محتوى لم يكن لها مع الآخرين وخصوصاً عند فرويد، إن الرمز عند فرويد مرتبط باللاشعور الفردي أما عند يونغ فإنه مرتبط باللاشعور الجماعي وهذه عبارة عن «مجموع الاعتقادات والتمثيلات المشتركة بين أفراد المجموعة التي ينتمي إليها الفرد، والآثار الأقدم في اللاشعور الجماعي مشتركة بين الإنسانية كلها، ويمكن أن تكون كذلك عند أجدادنا الأوائل»[1] وهذه الاعتقادات الأولى هي التي تسمى الأنماط الأولى Archetypes التي تظهر كبنيات نفسية شبه كونية فطرية أو موروثة، إنها نوع من الوعي الجماعي، يعبر عن نفسه بواسطة رموز خاصة مترعة بطاقة بالغة القـوة[2] إن الأسطورة ليست شيئاً آخر غير الأنماط الأولى، هذا على الرغم أن من المختصين من يرى أن الأساطير نتعرف عليها كصياغة درامية لهذه الأنماط الأولى، كخطاطات ورموز أو كتركيب بينها جميعاً، كملاحم وحكايات... وقد خضعت لعملية عقلنة»[3].

هكذا اذن فالرمز الأسطوري لا يحظى في نظري بهذا الاسم ما لم يكن له محتوى أسطوري أي الأسطورة بالمعنى المشار إليه آنفاً ـ باعتبار هذه أول وعي حصل للإنسان بالعالم حوله، هذا الوعي الذي يمثل اليوم لا وعيه الجماعي، الذي يسفر عن نفسه بواسطة الرموز، وبما أنها مرتبطة بالأسطورة معبرة عنها، فإنا نسميها الرموز الأسطورية.

يؤكد مصطفى ناصف في أكثر من مكان على علاقة الشعر بالأسطورة. يقول:

«والعلم بالأساطير يثري فهمنا للشعر»[4].

ويقول متحدثاً عن الشعر العربي:

«فقد نشأ الشعر العربي كغيره من الشعر، في أحضان الأساطير»... «ومن الواضح أن كثيراً من الشعر العربي صعب الفهم لأن الأساطير التي تتعمقه بعيدة عن متناول أيدينا»[5].

ويقول أيضاً:

«واليوم لا تخفى الأسطورة تماماً، فإن الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الادراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة»[3].

---

(1) Michel Simonsen **Le conte populaire fran/ais** P.U.F. (Que sais-je?) 1981. (p. 88).

(2) **Dictionnaire des symboles** /XI - XIII.

(3) **Dictionnaire des symboles** /XIII.

(4) **دراسة الأدب العربي** ص 207.

(5) **الصورة الأدبية** ص 7.

إن مصطفى ناصف يكتفي من خلال هذين النصين، بالتشديد تارة على ارتباط الشعر العربي بالأساطير ويتجه طوراً آخر إلى ربط الصورة الشعرية بالأسطورة ثم تراه يؤكد في مكان آخر.

«وهذه القرابة شعر بها النقاد الذين ذهبوا إلى أن الاستعارة لا تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزاً، أي ما لم تسعف على ايجاد حالة رمزية»[1].

إن هناك تداخلاً بين الشعر والأسطورة ثم بين الاستعارة والأسطورة ثم بين الاستعارة والرمز ثم بين الصورة والأسطورة. هذا على الرغم من أننا وجدنا مصطفى ناصف قد ضبط وصاغ مفهوماً للرمز منسجماً، إلا أنه عندما انتقل إلى مستوى آخر ونوع آخر من الرمز وهو الموصوف بالأسطوري، فقدنا ذلك الانسجام وعدنا إلى الحالة السديمية.

لقد رفض مصطفى ناصف نظرية فرويد في الرمز وهو يؤكد هذا بتبنيه لأفكار يونغ بهذا الشأن.

«فلنترك طريقة فرويد إلى طريقة يونغ»[2].

إن هذه العبارة توحي بأن الأمر يتعلق بتبني موقف يونغ من الرمز الأسطوري إلا أنه بعد استعراض جملة آراء يونغ حول الرمز عاد لكي يدلي بالتحفظ نفسه قائلاً:

«وأنا حريص على ألا يحيل التطبيق النص الأدبي إلى وثيقة تخضع، طائعة أو كارهة، لنظرية معينة، فإن النص ـ دائماً ـ ذو كيان فردي وإضافة جديدة وكثيراً ما لا ينتهي إلى نقطة حاسمة»[3].

ويقول أيضاً مذكراً بموقف فرويد:

«ويجب أن نفكر ملياً فيما يقول فرويد عن قصور التحليل النفسي عن كشف طبيعة الانتاج الفني تماماً»[4].

إن هذا الكلام يشعر وكأن مصطفى ناصف يحاول مجرد التعريف بنظرية يونغ وليس مهتماً بإمكانية تطبيق هذه النظرية على الشعر العربي، وهذا يعيدنا طبعاً إلى نقطة البداية، إذ إن استعراض النظرية ثم إثارة الشك حولها يشعرنا بأننا لا نزال نراوح في الدائرة نفسها.

هذا الموقف يشعرنا أن الحديث عن يونغ أو فرويد هو مجرد ديكور لفهم غامض للرمز

---

(1) نفسه ص 156.
(2) **الصورة الأدبية** ص 171.
(3) نفسه ص 180.
(4) نفسه ص 170.

الأسطوري، والخلاصة هى أن مصطفى ناصف قد بقي أميناً لفهم طه حسين (كما قدمه) للرمز أو بتعبير أدق للتمثيل Allégorie ولعل الأفضل أن ننتقل إلى تحليل ناصف لنص شعري لامرىء القيس وقد اعتبر ناصف هذه القصيدة مجالاً للقراءة الرمزية الأسطورية يقول امرؤ القيس:

«ومَــرَّ على القنَــان من نَفَيَــانِــه ... فـأنزل منه العُصْم من كُلِّ مَنْزِلِ
وتَيْمَاءَ لم يترك بهـا جِذْعَ نخلةٍ ... ولا أُطُمـاً إلا مَشِيـداً بِـجَنْـدَلِ

. . . .

فـأضحى يَسُـحُّ المـاء حـول كَتَيْفَـةٍ ... يكُبُّ على الأذقــان دَوْحَ الكَنَهْبَـلِ
. . . وألقى بصحـراء الغَبيطِ بَعَاعَـهُ ... نُزُولَ اليماني ذِي العِيَـاب المُحَمَّلِ
كـأن مُـكَـاكِيَّ الـجِـواء غُـدَيَّــةً ... صُبِحْن سُـلافاً منْ رحيقٍ مُفَلْفَـلِ»[1]

وقد ورد في تحليل ناصف لهذه القصيدة ما يلي:

«ولم يكن هذا المطر نوعاً من الدمار الخالص الذي تهتز له النفس المريضة التي تشعر بأن خلاصها هو نفسه خلاص العالم ونهايته»[2].

«المطر في شعر امرىء القيس قيامة غير عادية أو هو هزة كبرى تنسخ التجارب اليومية المألوفة وتفصل بين جزءين من الحياة»[3].

تشير كل هذه النصوص إلى أمر واحد هو ضرورة قراءة النص الشعري قراءة أخرى تفترض للمعاني الظاهرة معاني أخرى غير ظاهرة، أي باعتبار القصيدة تحيل على دلالات رمزية. وبهذا سيصبح المطر، والماء عامة، رموزاً للانبعاث والحياة الجديدة، إلا أن السؤال الذي يفرض نفسه هو، هل ساق مصطفى ناصف هذا التأويل ضمن سياق موضوعي أم أن الأمر لا يتخطى الحكم الانطباعي؟ إن هذه الدلالات لا تتحدد انطلاقاً من النص إنما تتحدد انطلاقاً من ذات وهموم وحال المتلقي، يقول ناصف في التأكيد على هذا المعنى:

«فإذا كنا أكثر بصراً بشؤون المعنى وطرقه، واستقلال النص وكرامته، فإننا نستطيع أن نفسر الشعر تفسيرات مختلفة من جيل إلى جيل، لكل جيل مطلبه من الشعر، ومن أجل ذلك يرى الشعر من زاوية معينة، فإذا أقبل جيل جديد، حرص على أن يعيد فهم العلاقة بين ماضي الشعر وحاضره»[4].

(1) معلقة امرىء القيس.
(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 126.
(3) نفس المصدر ص 127-128.
(4) دراسة الأدب العربي ص 204.

وقد تتخذ هذه الانطباعية صيغة متطرفة.

«وبعبارة مختصرة إن العمل الفني لا وجود له بمعزل عما يعنيه لي ولك ولمن يأتي بعدنا»[1].

إن هذا يعني أن النص الأدبي تتحدد قيمته الرمزية من خارجه لا من داخله، تتحدد قيمته الرمزية، ليس بالعلاقة مع نصوص أخرى من جنسه وليس بأنواع أخرى من النصوص من أجناس مختلفة بل تتحدد وفق شروط الذات، المتلقية، وعندما يصل الأمر إلى هذا الحد جاز فعلاً القول إن النص قد فقد وجوده، وبهذا فنحن أميل إلى الاقتناع بضرورة وصف هذه الدلالة باسم آخر غير الرمزية الأسطورية. إن الأليق أن نصف هذه الدلالة بالايحاء «الحر» الذي يمكن أن يدخل فيما حددناه في المدخل باسم الصورة الشعرية.

---

(1) نفسه ص 206.

الفصل الرابع

الصورة الشعرية من زاوية الوظيفة الاجتماعية

على الرغم من أن المقالات التي ننطلق منها لأجل الوقوف على تصور معين لأدبية النص الشعري، قد نشرت في أواخر الخمسينات وبداية الستينات، فإننا نقع فيها على الكثير من سمات التفكير النقدي عند خالدة سعيد تلك السمات التي ما تزال تلازمها في كتاباتها المتأخرة.

1 ـ مرحلة «البحث عن الجذور»:

إن المقالات المثبتة في كتاب «البحث عن الجذور»[1] هي في الأصل مواكبة من موقع مجلة «شعر» لما كان ينشر من شعر «جديد»، فكأن خالدة كانت تسعى إلى التغطية التنظيرية لهذا الشعر، ويبدو أن هذا الهم لن يفارق خالدة بعد توقف مجلة شعر وظهور مجلة «مواقف» التي اتخذت منها منبراً لنشر دراساتها عن الشعر «الجديد». واذن فحرص خالدة على مواكبة القصيدة الجديدة بالنقد والتقديم والتقويم هو الذي جعلنا نميل إلى تناول كتاب «البحث عن الجذور» بالمناقشة.

أ ـ النص من الخارج:

إن خالدة سعيد، وهي تقدم على الحديث عن الشعر كثيراً ما انفلتت من إسار القصيدة كنص لكي تقع في شباك الحديث عن أشخاص المبدعين أو المؤسسات... وطبيعي أن هذا المسلك لن ييسر محاولة الوقوف على السمات المميزة للقصيدة قديمة كانت أم حديثة. تقول خالدة سعيد:

«... لكن أمام النقد الحديث في مرحلته البنائية هذه صعوبات لعلها مسؤولة أيضاً عن بعض تخلفه. من هذه الصعوبات:

أولاً ـ إن الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية، فليس ما يجمع بين

---

(1) خالدة سعيد. البحث عن الجذور. دار مجلة شعر. بيروت 1960.

الشعراء الحديثين سوى نية التجديد، بينما كل شاعر يعمل منفرداً، له تجاربه الخاصة واتجاهه الخاص.

ثانياً ـ عدم توفر النتاج الكافي الذي يفرض شخصيته الحديثة فضلاً عن أن بين نتاج الشعراء الذين نعتبرهم حديثين الكثير من القصائد غير الحديثة، وكثيراً ما نسمي شاعراً حديثاً من أنتج قصيدتين حديثتين أو ثلاثاً، أو لمجرد اتجاهه نحو الحديث [...].

رابعاً ـ الأوضاع السياسية في العالم العربي التي تعيق التعاون بين أدباء البلاد العربية كما تعيق الاتصال الثقافي عن طريق المجلات أو الكتب، هذا التعاون الذي يمكنه أن يساعد في قيام حركة نقدية ناشطة وفي تبادل النظرات والتعليقات»[1].

إن هذه الصعوبات هي في الحقيقة وهمية. إذ ما الداعي إلى إثارة هذه المشاكل ما .امت النصوص حاضرة أمامنا، وهي المجال الأساسي الذي يزاول فيه الدارس عمله. إن خالدة تتحدث عن الشعر كما يمكن أن يتحدث ايديولوجي عن تنظيم سياسي أو عن مؤسسات يراد لها السير المعتاد. إنها تتحدث عن عمل فردي وكأن الشعر ينبغي أن يدخل إلى مجال التخطيط لأجل الانتاج والرواج فالاستهلاك. يضاف إلى هذا أخذ خالدة بمقاييس كمية وكأن مسألة النوع قد تم حسمها في حين أن المطلوب هو بالضبط وضع اليد على الطبيعة الجوهرية لهذا النص الحديث.

وحين تكف خالدة عن تناول الشعر من هذه الزاوية وتتحدث بدل ذلك عن النص، فإنها مع ذلك تضل الطريق فتتجه بالروحية نفسها إلى تناول النص من زاوية المحتوى الصدامى أو النضالي ضد المؤسسات القائمة، سياسية كانت هذه المؤسسات أم اجتماعية. تقول:

«وهكذا لم يعد الشعر خطاباً يمدح السلطان، ولا «حلية لصدر أنثى» ولا افتخاراً بمآثر القبيلة، إن أحب الشاعر الحديث فلا يتغزل بعينين وثغر ونهد، بل يضعنا أمام المصير الذي ينتزع كيانين من وحدتهما، أمام هذه التجربة الأزلية التي تتجدد، أمام هذا القلق الفرح الدائخ الذي يجري في العروق»[2].

إن هذا الحكم هو الوجه الآخر للنقد الأخلاقي الذي اعتدنا عليه منذ زمن أفلاطون الذي طرد الشعراء من الجمهورية، إن الشعر يقوَّم من زاوية المهام الاجتماعية التي يضطلع

(1) البحث عن الجذور ص 17-18.
(2) نفسه ص 9.

بها، تلك المهام التي تضطلع بها مؤسسات من غير الأدب، إن هذه النظرة لا تراعي السمات المميزة للنص الشعري. وذلك بإحالته إلى محتوى نثري، إلى موقف من الحياة والمجتمع والقيم، وإذا لم نكن ننكر على الشعر الاضطلاع بمهام من هذا القبيل، فإن هذه المهام ليست هي التي تجعل منه شعراً. التوجه إلى تقويم الشعر من هذه الزاوية هو اهتمامٌ بالنثر الكامن أو المنتزع من الشعر. وهذا ما جعل خالدة ترى في الشعر ايديولوجيا ثورية بل ترى فيه سلوكاً ثورياً.

«لو أن الشعر الحديث ثورة على الشكل وحسب لكان فقد مبرراته ولكن موقف الشعر الحديث من العالم موقف مختلف، كان الشعر العربي القديم متفرجاً على العالم اكتفى بوصف ظواهره وغنى انعكاسات هذه الظواهر السطحية، لم يكن الشعر عنده مغامرة تطمح إلى أن «تفسر العالم وتغيره» كما يرى بدر شاكر السياب»[1].

لم تكتف خالدة في هذا النص، باعتبار الشعر مجرد أفكار وسلوك بل نفت عنه صفة الشكلية التي تمنحه صفة الشعر. صحيح أنه لا ينبغي أن نبالغ إلى درجة تجريد النص الشعري من محتوى معين، فهذا العلامة الألماني هنريش لوسبيرغ H. Lausberg يقدم لنا، من موقع الشكلاني، التحذير الآتي:

«إن الانتاج الفني يساعد على تملك الواقع وتفسيره»[2].

إلا أن هناك ملاحظة بل توضيحاً لا يقل أهمية عما تقدم. وربما كانت اهتماماتنا تفرض علينا أن نخص أقواله الآتية بالعناية المطلوبة:

«صحيح أيضاً أنه يوجد جمهور (يتكون مثلاً ممن يمتهنون حرفة مزاولة انتاج الفن نفسها من نقاد الفن) لا يمثل عندهم هذا القصد التفسيري للواقع الملازم للانتاج الشعري من الأهمية إلا القليل أو لا شيء، إن هذا الجمهور يصوب نظره أساساً إلى الانجاز اللغوي أو المفهومي للانتاج كما يهتم بتفسير الواقع، من موقع نقدي»[3].

(. . .) «وشبيه بهذه الطريقة، فإن عناية ناقد الفن بموضوع لوحة ما حال تأملها تكون أقل من عنايته بالانجاز الفني المتعلق بالألوان والرسم».

إن هذه النصوص تكشف بدقة عن موضوع المتخصصين في دراسة الأدب، إن

---

(1) البحث عن الجذور ص 8.

(2) Manual de retorica literaria II/ 447.

(3) Ibid.

الموضوع هو باختصار شكل الإنتاج قبل المحتوى. هذا أمر يبدو أن النقد والبلاغة القديمين يتفقان بشأنه مع النظريات الشكلية المعاصرة. وإذا كانت خالدة سعيد تنحو بالأدب وجهة المضمون الإنساني ـ التقدمي فذلك عائد لمعاصرتها صعود ايديولوجية التحرر الوطني في أواخر الخمسينات وبدايات الستينات، ولهيمنة النقد الأدبي الاجتماعي ولولائها الايديولوجي والفني. وقد كانت هذه العوامل مجتمعة تمثل سداً منيعاً أمام إمكانية هتك الحجاب الذي تقبع وراءه نصوص الشكلانيين العرب نقاداً (قدامة ـ حازم) وبلاغيين (الجرجاني ـ السكاكي)، واللافت للانتباه أن خالدة سعيد عندما ستفتح على النقد الغربي في مرحلة مجلة «مواقف» فإنها ستفتح على تلك الايديولوجية الصدامية المتمثلة عند نقاد جماعة مجلة tel - quel الفرنسية.

هذه الحيرة في تعيين مكامن الأدبية هي التي دفعت خالدة إلى التبشير النظري بمنهج هو عبارة عن أمشاج من العلوم تقع دائرة اختصاصها خارج مجال الأدب. تقول خالدة:

«ولكي يتجدد النقد ويغدو نقداً حديثاً يتمكن من مواكبة الشعر الحديث أو تقدمه، عليه أن يستفيد من كل المعارف في فهمه للشعر وعكسه على القراء، من مذاهب التحليل النفسي، إلى دراسة المجتمعات البدائية، ومن نظريات علم الاجتماع إلى مذاهب النقد القديمة والحديثة. كما أن عليه أن يستفيد من الأساطير القديمة وتعليلها للكون والمعتقدات القديمة والطقوس التي ارتبطت بها»[1].

إن منهجاً من هذا القبيل، علاوة على صعوبة تحديد معالمه بدقة، سيؤدي إلى نتائج متضاربة، إذ كيف يمكن اعتبار انتاج أدبي تجسيداً للمكبوت الجنسي المحرم، وللعقلية البدائية، وللمصالح الطبقية، وللقيم الجمالية في الآن نفسه. إن هذه المفارقة لا تلتقي والوصف العلمي. ولا أعرف إلى الآن مشروعاً نقدياً بهذا الشمول والتعدد.

ب ـ النص من الداخل:

ومع هذا كله لم تغب عن خالدة سعيد هموم الشكل ولو بصورة مشوشة. تقول معلقة على دراسة لأسعد رزوق:

«وكان لا بد له لكي يدخل نطاق النقد الشعري من أن يدرس كيفية تعبير هؤلاء الشعراء عن التجربة المشتركة وما يتبع ذلك من دراسة لوسائل التعبير»[2].

---

(1) البحث عن الجذور ص 15.

(2) نفسه ص 22.

وتقول في الدراسة نفسها:

«فالشعر غير الفلسفة وغير الفنون الكتابية الأخرى كلها، بمعنى أنه لا يمكن دراسة النظرات والتجارب فيه بمعزل عن أساليب التعبير»[1].

ومع هذا فإننا لا نعثر عند خالدة، هنا، على تصور واضح ومنسجم للشكل الشعري. فالكثير من أدوات التعبير كالوزن والقافية والطباق والتورية، مرتبطة عندها بالقصيدة القديمة التي تتخذها هدفاً للهجوم لا الوصف. وهذا يجعلنا نواجه في شخص خالدة سعيد «الداعية» لا الدارسة الرصينة. تقول:

«ولكن معظم الناس يجهلون حتى قراءة القصيدة الحديثة، لأنهم يقرأونها على ضوء النظرة القديمة إلى الشعر، يقرأونها فيصابون بخيبة أمل عندما لا يدغدغ اذنهم صليل القافية ولا تفجأهم لعب التورية والطباق والجناس»[2].

وتقول:

«ظهر في أوج العصر العباسي أدب تزييني، توشيه الألفاظ والمحسنات البديعية، كالتورية والطباق والجناس والسجع والترصيع»[3].

وبهذا يصبح عند خالدة، التحرر من الأوزان والقوافي والمحسنات عموماً ميزة أو مكتسباً يحسب للشعر المعاصر. وبهذا تصبح فدوى طوقان شاعرة مجددة. وذلك لأنها:

«قد تحررت [. . .] كغيرها من القافية الرتيبة والأوزان التقليدية فجاء شعرها في حلة جديدة عصرية: بسيطاً بعيداً عن التعقيد والزخرف، عذب الوقع»[4].

إن هذا التحديد للشكل سلبي إذ إنه في حال تحققه في صورة منه يكون مرفوضاً، وفي حال غيابه يكون الشعر محموداً، فكيف يمكن تعريف الشيء وتحديده بما ليس فيه. وهل يمكن أن ندعي معرفة بالشكل المعاصر بمجرد البعد «عن التعقيد والزخرف وعذوبة الوقع».

هذا الموقف يلغي من مجال نظرية الشعر الشطر المتعلق بالجانب الصوتي والتركيبي والعروضي، وواضح أن هذا الموقف يجسد فهماً قاصراً للشكل.

---

(1) البحث عن الجذور ص 23 .
(2) نفسه ص 14 .
(3) نفسه ص 59 .
(4) نفسه ص 54 .

جـ ـ الصورة الشعرية:

ينبغي أن نضيف إلى هذا، أن الجزء المتعلق بالصور الدلالية غير محدد بدقة، فكثيراً ما تمت الاشارة إلى الأساطير والرموز والصور، هكذا عامة، والغالب أن الحديث عن الأساطير مهيمن في كلام خالدة سعيد في هذا الكتاب. ومع ذلك فإن وضعية الأسطورة وموقعها غير محددين بدقة في اطار النظرية أو المنهج النقدي الذي تأخذ به.

ومع ذلك فقد حاولت خالدة أن تقدم بعض التوضيح في دراسة لها عن الشاعر محمد الماغوط، وذلك بقولها:

«عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن والقافية فهي الآنية التي تمسك بالمادة الشعرية، جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلوا عنها، فكسروا الآنية واندلق الشعر حياً بين أيديهم [. . .].

السؤال الذي نواجه شعرهم به: ما هي المقومات التي اعتمدوها لتحل محل المقومات القديمة؟ إذ إن على الشاعر الذي رفض العناصر الشكلية المادية البحتة أن يتوجه إلى نفس القارىء على متن أشرعة أخرى أكثر نفاذاً وأكثر شفافية. . .»[1].

لكن ما هي هذه الأداة؟ إنها الصورة الشعرية التي سيطرت سيطرة تامة في مجموعة «حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط فالصورة هنا هي «الوسيلة الرئيسية وتكاد تكون هي الوحيدة عند محمد الماغوط»[2].

هكذا اذن أصبحت الصورة هي الأداة التعبيرية الأساسية في الشعر الجديد. ولكن ما هي سمات التعبير التصويري؟ ما أنواع الصور الشعرية؟ ما هي المناهج التي تهتم بوصف هذه الأداة الشعرية؟ إننا لا نعثر عند خالدة سعيد على طريقة دقيقة لوصف الصورة الشعرية. إننا نجد بدل ذلك مجموعة من الأحكام ذات الطبيعة الكمية. تقول خالدة:

«نجد أن السطر الأول صورة شعرية تمثل الوحدة والبؤس وأن الثاني صورة، وكذلك الثالث والرابع والخامس والسادس.

ثم لنقرأ المقطع الثاني فنجد أن كل سطر صورة شعرية ولو تفحصنا كل سطر في الكتاب لوجدنا أن معظمه صور شعرية»[3].

---

(1) البحث عن الجذور ص 72 .
(2) نفسه ص 77 - 78 .
(3) نفسه ص 73 - 74 .

وما عدا هذا التحديد الكمي للصورة الشعرية في شعر الماغوط نجد حديثاً عن المصدر الذي يستقي منه هذا الشاعر صوره. إنها:

«تلتقط مادتها من أشياء العالم»[1] ومن «الأشياء التافهة المنبوذة»[2] ومن «الأشياء الجميلة»[2].

ونجد إلى جانب ذلك تحديداً للعلاقة القائمة بين طرفي الصورة وحديثاً عن جدتها وقدمها، فالصورة القديمة هي تلك التي:

«لا تكشف غالباً عن علائق جديدة تتخطى العلائق الشكلية»[2] هذه الصور القديمة عند الماغوط تسمها السذاجة، إذ إنها تتناول «مادتها من أشياء مرمية في صندوق الذاكرة، عادت لتحيا من جديد وهي مثقلة بأصداء القدم وبريق الفجاءة المفرحة وهي تعوض بعض الشيء عن الكشف عن العلائق الجديدة»[3].

ومثل هذه الصور:

«مسطحة لا عمق لها»[3] ولا «توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة»[3].

وتكتفي خالدة سعيد، حينما تعمد إلى تصنيف أنواع الصور، بتمييز الأنواع القائمة على التشبيه. وهذا في رأيها:

«أضعف أنواع التصوير لأنه مقابلة بين شيئين وليس دَمْجاً لأحدهما في الآخر»[3].

أما على صعيد التلقي، فيمتاز هذا النوع بكونه «بارداً» في حين أن الصور الجديدة هي تلك التي:

«توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة»[3].

مثال ذلك الصورة الآتية:

«ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ»[3].

وتفسر الناقدة الطاقة الايحائية لهذه الصور بقولها:

«حين قال الشاعر: الخيول الوحشية وليس الخيول، حمل خيالك إلى خارج

---

(1) البحث عن الجذور ص 74 .
(2) نفسه ص 75 .
(3) نفسه ص 76.

حدود المدن حيث الحرية والطبيعة الساذجة التي اصطلح على تسميتها وحشية و «نعدو على صفحات التاريخ» تثير صور النضال المرير الذي لا يتوقف لا هو ينتصر ولا هو يتراجع، وحين حدد المكان «على صفحات التاريخ» رأيت الخيول الوحشية منذ بدء الخليقة تعدو لتمثل الكفاح الأبدي للإنسان»[1].

هذا هو مجمل تصور خالدة سعيد للصورة الشعرية في كتاب «البحث عن الجذور»، وقد كانت مناقشتها للمجموعة الشعرية «حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط المناسبة التي تحدثت خلالها عن الصورة الشعرية بكثير من العناية والاهتمام، وذلك بالمقارنة مع المقالات الأخرى المثبتة في «البحث عن الجذور» حيث اكتفت بمجرد الاشارات الخاطفة غير الدقيقة. يمكن، من خلال هذا العرض، أن نسجل الملاحظات الآتية على خصوصيات الخطاب النقدي عن خالدة سعيد:

1 ـ الالحاح على أهمية محتوى القصيدة الحديثة مع التأكيد بأن صدامية هذا المحتوى سمة أدبية.

2 ـ الاقرار بأهمية الشكل، إلا أن هذا ليس واضح القسمات عند الناقدة. إنها تعرفه أحياناً بما ليس مجرد شكل تزييني وطوراً آخر تحدده بالتمييز بين الشكل القديم وبين الشكل الحديث.

3 ـ إن الشكل القديم عرضة للذم والاستهجان، عند خالدة سعيد، وهذا يتمثل عندها في المحسنات البديعية عموماً والأوزان والقوافي والتشبيهات والخطابية والتعليمية.

4 ـ يعرف الشكل الحديث في «البحث عن الجذور» في الكثير بمجرد معارضته للشكل القديم أي بمجرد تمرده على القافية والأوزان والمحسنات البديعية وتخلصه من الخطابية والتعليمية.

5 ـ أما المميزات التي يتخص بها الشعر الحديث والتي تمثل شكله فهي الصورة الشعرية والرمز والأسطورة. وإذا لم نكن نجد وصفاً وتعريفاً دقيقاً للأسطورة والرمز فإن مصير الصورة لم يكن أفضل من مصيرهما إذ ليس هناك تحديد مضبوط للصورة، بقدر ما نجد انطباعات ذاتية وأحكاماً قابلة للرد ومقاييس ملتبسة وتجاهلاً لخصوصية الصورة الشعرية باعتبارها صورة. ونجد بدل ذلك اهتماماً مفرطاً بالمقارنة بين الصور القديمة وبين الصور الجديدة. في حين أن الصورة قبل أن تكون قديمة أو حديثة، هي صورة. إن الطبيعة

---

(1) البحث عن الجذور ص 77.

التصويرية في الصورة هي المهملة في خطاب خالدة سعيد. هناك إذن عند خالدة حلقة مفقودة هي وضع اليد على السمة الميزة للصورة. والظاهر أن الاعتناء بالصورة الشعرية ما كان ليتم إلا بالنظر بعين العطف إلى:

1 ـ انجازات البلاغيين القدماء.

2 ـ انجازات الشكلانيين المعاصرين.

ويبدو أن هذه الامكانية كانت صعبة التحقق وذلك بسبب:

1 ـ الهيمنة شبه المطلقة للنقد المضموني.

2 ـ هيمنة الايديولوجية الصدامية التي تبنتها خالدة سعيد، ككثير من مثقفي الطبقة المتوسطة.

لقد رأينا ضرورة التوقف مع خالدة سعيد عند كتابها «حركية الابداع»[1] حيث سنعثر على مقالة في تحليل قصيدة بدر شاكر السياب «النهر والموت» وحيث طرحت مجموعة من الاقتراحات لأجل وصف وتحليل «الصورة الشعرية».

2 ـ مرحلة «حركية الإبداع»:

إننا نواجه في كتابات خالدة سعيد صوتاً يمثل في أكثر من جانب الموجة الجديدة في النقد العربي الحديث، ويمكن اعتبار أدونيس وكمال أبو ديب والياس خوري ممن يسيرون في الركب نفسه.

يمتاز النقد عند هؤلاء بمحاولة العودة إلى النص، بعد أن تحول على يد المدرسة «الواقعية» (كما تتمثل في كتابات غالي شكري، وجورج طرابيشي، ومحمود أمين العالم، وبو علي ياسين، ونبيل سليمان) إلى مجرد محتوى أو موقف ايديولوجي، وبعد ما عاناه من التطبيقات النفسية التي لم تكن تطبيقات النويهي في «نفسية أبي نواس» أردأها، ولكنها تشاطر غيرها من التطبيقات عند عز الدين اسماعيل وايليا سليم الحاوي، في كونها لم تتقيد بضوابط تقف عندها، حتى نحكم بأن هذه التطبيقات أدبية وليست نفسية، وجاءت هذه الموجة الجديدة أيضاً بديلاً لما آلت إليه المدرسة التقليدية التي لم تتقيد بمنهج معين ولكنها تلفق من التاريخ والاجتماع والنفس والأخلاق والبلاغة والنحو مخلوقاً عجيباً، بل ممسوخاً، تجد فيه كل شيء مقسطاً، وتعدم فيه الانسجام والضبط في الحكم ولعل شوقي ضيف يعتبر خير ممثلي هذا الاتجاه.

---

(1) خالدة سعيد. حركية الابداع .دار العودة. بيروت 1979 .

□ الصورة الشعرية:

إن الموجة الجديدة اذن، قد عادت، محاولة أن تقدم تركيباً يسير في اتجاه النص أساساً، دون اغفال بقية العناصر الاجتماعية والنفسية والتاريخية والايديولوجية. لقد تربت هذه المجموعة، خصوصاً خالدة وأدونيس وأبو ديب، في أحضان البنائية في النقد، كما أنهم اغترفوا من ينابيع التراث العربي بشكل عز عليهم أن ينفصلوا عنه، إذا أضفنا إلى هذا الولاء المزدوج، عنصر هيمنة النقد الانطباعي في الحقبة التي ظهروا فيها، أدركنا العائق الذي كان يقف في وجه تطور الأداة النقدية على أيديهم. ولعل أهم عنصر أعاق هذا التطور هو ولاؤهم الايديولوجي الاجتماعي، لقد صعب عليهم التفكير في النص دون استحضار المجتمع الذي يعيشون فيه والتناحرات التي تسوده، وقد دفعهم هذا إلى النظر في النص من موقع اجتماعي معين. وهذا أيضاً كان يدفع بهم إلى اختزال النص إلى موقف أو نظرة إلى العالم. بل إنهم كثيراً ما جازفوا لتفسير أدوات تعبيرية تفسيراً اجتماعياً. ولعل خير من يمثل هذا الاتجاه خالدة سعيد، وذلك لوضوح مفاهيمها ولانسجام فكرها ولبعدها نسبياً عن الغلو والانبهار ولارتباطها بالنص أكثر من غيرها. هذا الارتباط بالنص هو الذي فرض عليها أن تفرد لتحليل الصورة منزلة خاصة. ولقد اتخذت خالدة سعيد قصيدة «النهر والموت» مجالاً لدراسة الصورة الشعرية، سنحاول هنا الوقوف على المفاهيم التي استخدمتها لهذا العرض وعلى مقدار فعاليتها أو عدم فعاليتها. لقد علقت خالدة سعيد على قول السياب في «النهر والموت».

1 ـ بويب: أجراس برج ضاع في قرارة البحر.
2 ـ الماء في الجرار والغروب في الشجر.
3 ـ وتنضح الجرار أجراساً من المطر
4 ـ بلورها يذوب في أنين.
بويب يا بويب»[1].

بقولها:

«الصورة الأولى قائمة ظاهرياً وبحسب الاصطلاحات البلاغية على التشبيه البليغ (تشبيه النهر بالأجراس) والتشبيه البليغ هو عملياً توحيد لهويتين متباينتين عن طريق الالحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين» [. . .].

«لكن أية علاقة يريد الشاعر أن يقيم عن طريق توحيد الحدين؟ الأبراج تنتمي

(1) احتفظ بالنص كما ورد في حركية الابداع ص 171 .

إلى عالم قديم وهذا البرج قد ضاع أو مضى لكن ما تزال أجراسه تردد، أي إنه رغم ضياعه وماضويته ما يزال يحتفظ بحضور ما. توحيد هذا الحضور الذي يتمرد على الماضوية بهوية النهر المتغير بسبب الجريان، لكن الواحد في الآن عينه إثارة لقضية الثبات والتغير. النهر المستمر، لكن المتغير = أجراس البرج الذي ضاع، لكن الحاضر»[1].

إن خالدة سعيد تقدم التعريف نفسه للصورة الموجودة عند البلاغيين القدماء وكل ما فعلته أنها قدمت ذلك المحتوى في لغة «عصرية»، كما حاولت من زاوية أخرى اقتناص عنصر المشابهة بشكل لا يخلو من اجتهاد وذلك بمحاولة اختزال المشابهة في الثبات والتغير. ونلاحظ من زاوية أخرى أن التعريف الذي قدمته للصورة هنا، وهو هنا تشبيه بليغ، هو في الحقيقة تعريف لكل أنواع الصور القائمة على المشابهة سواء أكانت تشبيهاً أم غير تشبيه كالتمثيل والاستعارة والرمز.

إن اعتماد الصورة على تشبيه بليغ، حيث لا وجود للاداة ولا للوجه قد ترك مجال التأويل مفتوحاً. إذ ما الجامع بين بويب وأجراس برج ضاع في قرارة البحر، هذا التأويل موضوع لاختلاف الدارسين وحتى المتذوقين، خصوصاً عندما تواجه نصوص من قبيل «النهر والموت». إن ما قامت به خالدة سعيد عمل مختزل، فما يمنح صفة الصورة ليس مجرد المشابهة التي يصعب اختزالها إلى مجرد عنصرين هما الحضور والغياب. إن العناصر الأخرى الهامشية الواقعة خارج دائرة المشابهة هي أساس الصفة التصويرية في العبارة. هذه الهوامش إذا تم الاستغناء عنها تتلاشى الصورة.

تستوقفنا عند خالدةسعيد، مسألة تقطيع المفاهيم والمعاني التي تقوم عليها المشابهة، إذ ما هي المعايير التي اعتمدتها حتى اختزلتها إلى مجرد الحضور والغياب. ألا يمكن القول إن الصرامة التي يشي بها تحليلها يبطن انطباعية سائبة تقتسر المشابهة اقتساراً.

ومتى انتهت خالدة سعيد من هذا بدأت في ما أسمته بتحليل الكلمات «التي تتكون منهاالصورة» والتماس العلاقات القائمة بينها وذلـك لكي تقرر علاقة بين العناصر المكونة للصورة. وقد سلمت الناقدة بأن العناصر المكونة لهذه الكلمات تتراوح بين الحركة والثبات وبين الحضور المادي والغياب وبين «الصَّنيع البشري» والاشارات البشرية والطبيعية وقد صاغت الناقدة شكلياً، هذا التحليل بالصورة التالية:

---

(1) حركية الابداع ص 171 - 172 .

«بويب	أجراس	برج	ضاع	في قرارة	البحر
↓	↓	↓	↓	↓	↓
توالي الحضور- والغياب	حضور مادي	حضور- مادي	فعل غياب	حيز غياب	- حاضر بذاته مغيب لغيره
↓	↓	↓	↓	↓	↓
حركة وثبات -	حركة -	ثبات -	حركة -	ثبات -	- حركة ثابتة واستمرارية

أما على مستوى العلاقة بين حركة الطبيعة والفعل الإنساني

بويب	أجراس	برج	ضاع	في قرارة	البحر
↓	↓	↓	↓	↓	↓
عنصر مائي -	عنصر - ترابي -	عنصر ترابي -	فعل غياب	حيز مائي	- عنصر ترابي
↓	↓	↓		↓	↓
طبيعي كوني -	صنيع - انساني	صنيع انساني		طبيعي كوني	طبيعي كوني

ويبدو هنا أن العنصر الطبيعي يملك قوة التغييب والاحتواء وهذا منسجم مع ما سبق من ملاحظات»[1] .

لي على هذا التناول جملة من الملاحظات:

تتعلق الأولى بتقسيم وتفكيك معنى الكلمة بشكل يصبح مستوعباً نوى دلالية تصل في عددها إلى أربع، ولست أدري ما هي المقاييس التي أوصلت خالدة إلى هذه النتيجة.

الملاحظة الثانية تتعلق بطبيعة النوى نفسها المكونة للمدلول بأتمه إذ إنها غالباً وبالتناوب حركة وثبات، عنصر مائي وعنصر ترابي، طبيعي كوني، وصنيع إنساني. والمثير حقاً أن تلتقي بعض المدلولات، وفق هذا التقطيع، في النوى المكونة، مثل أجراس وبرج، فكلاهما عنصر ترابي وصنيع إنساني، ورغم هذا الاتفاق العجيب فإن هذا لا يمنع أن يكون الجرس جرساً والبرج برجاً.

إن هذا التشقيق عديم الفعالية لأنه عاجز عن تمييز مدلول من آخر والسبب عائد إلى

(1) حركية الابداع ص 172 .

فقر في خانات هذا الهيكل المقترح لأنه لا يتمكن من استيعاب كل المفاهيم كيفما كانت لأن ذلك يحتاج إلى تمييزات دقيقة.

قد تكون خالدة واقعة تحت تأثير الدلالة التكوينية، التي تهتم بدراسة المعنى أو المدلول من زاوية وحداته الصغرى المميزة Séme ، والمعنى أو المدلول هو مجموع مركب من هذه الوحدات الصغرى.

«إن هذا التحليل يضبط التقابل بين الكرسي والأريكة بأن يضاف إلى المعنى السياقي Semème للكرسي (المكون من الوحدات الصغرى 1 و 2 و 3 و 4 والمتكإ + له قوائم + لشخص واحد + للجلوس) الوحدة الصغرى «بالذراعين» التي يفتقر إليها معنى الكرسي والمتوفرة في الأريكة»[1] .

هكذا يصان المدلول من كل التباس واختلاط بمفاهيم أخرى مهما كانت قريبة من بعضها البعض، وذلك بفضل الوصف الدقيق. وهذا العمل قريب جداً من عمل صناع المعاجم حين تعريفهم لكلمة ما أو شيء، بحيث يصعب أن تختلط بكلمة أخرى.

الملاحظة الثالثة: إن هذا النقاش ما كان ليعتبر مشروعاً لولا فعاليته التي كشف عنها الدلاليون التكوينيون والبيانيون بعدهم في ضبط التصوير الشعري، وفي مقدمة هؤلاء البيانيين جماعة مو التي تعتبر المجاز أو التصوير يتحقق بفضل الانكسار الحاصل في السلسلة الكلامية، على المستوى الدلالي أو الوحدات الدلالية الصغرى. وبناء على هذا فإن عبارة مثل «الماء يسيل» متناظرة دلالياً وذلك لتكرار الوحدة الدلالية الصغرى في كلمتي الجملة، إلا أن «الماء يشرب» ليست متناظرة وذلك بسبب التناقض بين الوحدة الصغرى «حي» والوحدة «غير حي» داخل هذه الجملة الاسنادية[2] .

إن مثل هذه الانكسارات الحاصلة في السلسلة الكلامية هي مظهر الصورة الشعرية. مثل هذا الضبط لم تعتمده خالدة سعيد. وهي بدل ذلك تقدم ملاحظات تستند إلى الانطباع الشخصي أكثر من أي شيء آخر. وانعدام الاشارات إلى مصدر الطريقة التي تطبقها شاهد على هذه الانطباعية التي تبدأ من اللاشيء.

الملاحظة الرابعة: إن هذا النهج كما قدم إلينا كثيراً ما صنف «جملاً» على أساس أنها تمثل صوراً شعرية وهي ليست صوراً بالمعنى الدقيق للكلمة.

الماء في الجرار والغروب في الشجر.

(1) Jean Dubois et a lü **Dictionnaire de linguistique.** Larousse Paris 1973. (p. 433).
(2) **Rhétorique de la poésie** p. 37.

لا نلمس في هذا الشطر الشعري أي أثر للتصوير الشعري، بأي معنى، سواء عند العرب القدماء أم عند الغربيين المحدثين، ولا يمكن أن تكون تلك العبارة صورة إلا بتعويم المفاهيم والايغال في التعميم. إن الأمر يتضح عندما نعلم أن هذه الجملة لا علاقة لها بما تقدمها من كلام ينتهي بالنقطة علامة على تمام الجملة والمعنى.

بويب بويب
أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

عندما نشير إلى هذا فلكي لا يظن أن ما يلي في القصيدة معطوف على أجراس برج. وإذا كانت هناك مجازية فإنها تتمثل في الانتقال من مجال إلى آخر. إن الخرق يحصل في نقل الكلام من موضوع إلى آخر بعيد أو قريب وهذا النوع من الخرق أدرجه جان كوهين ضمن مجاز «الربط» La coordination وهو يتحقق عنده بفضل:

«انكسار الخيط المنطقي للفكر، والبلاغة التقليدية لم تميزه بتسمية وإن كنا نجد عند فونطانيير Fontanier مجازاً يسمى Abruption وَهُوَ عبارة عن انتقال غير متوقع مفاجىء»[1].

«ونحن نسمي «انقطاعاً» Inconséquence هذا التجوز الكامل في الربط بين فكرتين لا يجمعهما أي رابط منطقي»[1].

كل هذا يجعلني أرجح أن تكون العبارة السالفة «الماء في الجرار والغروب في الشجر» من هذا النوع، أي أن الأمر لا يتعلق بصورة شعرية إلا إذا عوّمنا المفاهيم والمصطلحات.

الملاحظة الخامسة: إن الحد الأدنى للصورة الشعرية هو كلمتان فلماذا كانت خالدة سعيد تلجأ إلى طمس هذه الحقيقة بسوقها مقطوعات بأتمها دارسة إياها باعتبارها صوراً مع أن الحقيقة هي أن المقطوعة تحتوي على صورة شعرية في كلمتين، ففي المقطوعة:

«الماء في الجرار، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراساً من المطر
بلورها يذوب في أنين.
بويب يا بويب»[2].

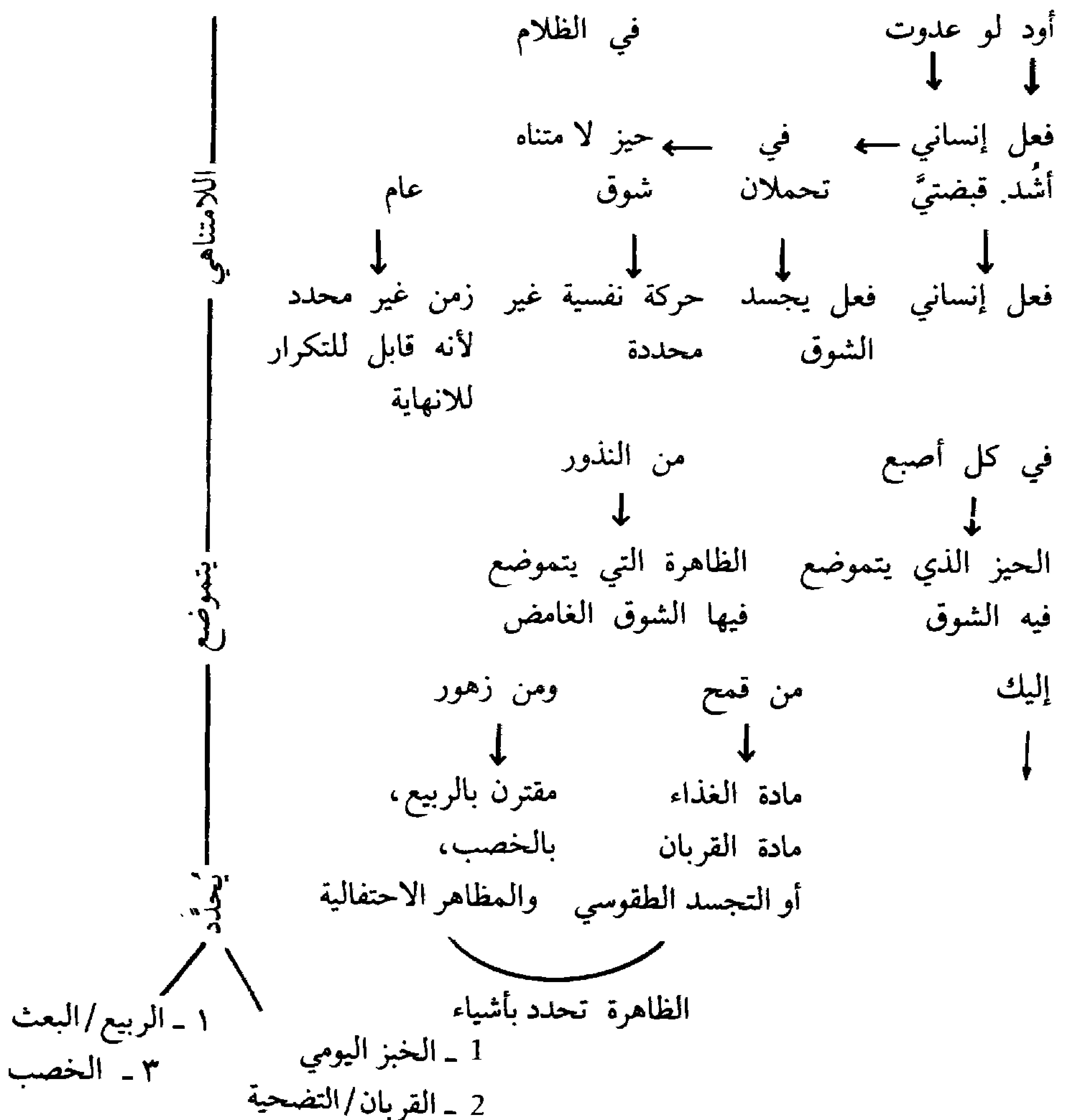
يمكن الحديث عن الصورة في الشطرين الثاني والثالث. في الثاني نجد قول الشاعر «تنضح الجرار أجراساً من المطر». تتمثل التصويرية في جعل «أجراساً» مفعولاً لتنضح.

(1) Structure du langage poétique p. 161.

(2) في حركية الابداع ص 141.

وتتمثل أيضاً في جعل «الأجراس مطراً». أجراساً من المطر. إننا أمام صورة مركبة لها قطب أو مركز يربط بطرفين، وينتج مع كل علاقة من هاتين العلاقتين صورة شعرية. في الشطر الثالث نجد الصورة الآتية: «بلورها يذوب في أنين» وتتمثل التصويرية في إسناد الأنين إلى البلور. أي أن هناك إسناداً لصفة إنسانية إلى ما هو جماد. سنغض الطرف هنا عن صورة «بلورها يذوب» نظراً لكونها قابلة للالتباس مع المبالغة أو الغلو.

ستتعرف الآن من خلال مقطوعة أخرى من القصيدة على نوعية التحليل والوصف اللذين صاغت بهما خالدة سعيد القصيدة في الشكل الآتي[1]:



(1) نفسه ص 175.

لم تعر خالدة سعيد أي اهتمام للتصوير الشعري بمعناه الدقيق. وما تقدمه في هذه الصياغة الصورية لهو عمل من قبيل تحصيل الحاصل. إذ ماذا يضيف إلى التحليل عندما أقول عن «أود لو عدوت» إنه فعل إنساني وعن «أشد قبضتي» إنه فعل إنساني، وعن القمح إنه مادة الغذاء، وعن الزهور إنها مقترنة بالربيع إلخ. وماذا يفيد في تحليل الصورة القول بالانتقال من اللامتناهي إلى المحدد. إن هذا الوصف لا يمس الصورة، وما نلاحظه من تعليقات لا تتخطى السطح أو الظاهر المباشر للنص، أما بالنسبة للمقطوعة الآتية:

«أود لو أطل من أسرة التلال
لأتبع القمر
يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والأسماك والزهر
أود لو أخوض فيك أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر»[1].

فقد سجلت فيها عدداً مما أسمته «العلاقات» وذلك ما عبرت عنه مفصلاً بالقول:

« ـ هناك أولاً التناظر المكاني عبر خط النهر وهناك علاقة تشابه أو انعكاس وتبادل غير هذا الخط.
القمر في السماء/والقمر في النهر
العصافير على الشجر/والحصى التي تشبه العصافير في قرارة النهر/الظلال، (وهي تفترض لها أصولاً في الجهة المقابلة) وهذا يعيدنا إلى علاقة المرآة بين الإنسان والنهر.

ـ العلاقة الثانية هي التعارض الذي يولد المأساوية في الصورة. نأخذ هذه الأجزاء:

لألمح القمر/يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
ويملأ السلال/بالماء والأسماك والزهر»[2].

هل كان مجرد توفر النص على هذه العلاقات كافياً لجعله تصويرياً؟ الحقيقة أن الأمر

(1) حركية الابداع ص 176.
(2) نفسه ص 177.

ليس كذلك. إن خالدة سعيد تتناول بالفعل صوراً شعرية إلا أن تحليل الناقدة يتجاهل في التحليل السابق صفة التصويرية لكي يركز الاهتمام على غيرها. إن التحليل «الثنائي» كما لمسناه في الكلام السابق لخالدة ليس مفتاحاً سحرياً بإمكانه وصف التصوير الشعري وصفاً علمياً.

إن التحليل «الثنائي» ازدهر في علم الأصوات، حيث يتم التعرف على الصوت بفضل علاقات ثنائية تقوم على الاتفاق والاختلاف، وقد حقق هذا العلم انجازات كبرى أغرت علماء الدلالة وفي مقدمتهم جريماس Greimas وقد حقق هو أيضاً إنجازات باهرة في هذا الميدان. امتد هذا التأثير إلى مجال الأنتروبولوجية عند كلود ليفي شتروس L. Strauss في تحليله الأساطير. إلا أن شتروس لم يسلم من الانتقادات اللاذعة لالتزامه بهذه الثنائية. ومن الذين وقعوا تحت تأثير ليفي شتروس من النقاد العرب نجد كمال أبو ديب في تطبيقات له على الشعر الجاهلي والعباسي وقد جاءت تلك التطبيقات فجة ومتجاهلة ما يجعل من الشعر شعراً.

إن خالدة سعيد، وهي تتذرع بهذه الثنائيات، كانت واقعة تحت التأثير نفسه. ومن خلال تطبيقها لهذا النهج يظهر لنا كم هو مجحف اختزال النص إلى تقابلات، وثنائيات، وخاصة عندما تسعى الباحثة جاهدة إلى اقتناص المقابلة وكثيراً ما تم ذلك بطرق لا تخلو من التواء وتعسف. والأهم من هذا أن خالدة لم تبرهن، وهي تسجل هذه المقابلات، مدى فعالية هذا المنهج لأجل التعرف على الصورة وأنواعها.

إن التحليل الثنائي وحده، وكما طبق عند خالدة سعيد لم يكرس لرصد الصورة رغم أن ما تواجهه صور شعرية. إن الناقدة في تحليلها القصيدة كانت تقوم بدراسة المضمون. أو تدرس الشكل وتسقط عليه مجموع الصفات الملاحظة في مضمون القصيدة باعتباره «رؤية إلى العالم». وبهذا كانت الدراسة تحيل الشكل إلى محتواه متجاهلة طبيعته الذاتية التي ينم عنها العنوان الذي أدرجت تحته «الصورة».

الصورة الأخيرة التي سنعرض لها هي التالية:
«أغابة من الدموع أنت أم نهر
والسمك الساهر هل ينام في السحر
وهذه النجوم هل تظل في انتظار
تطعم بالحرير آلافاً من الابر».

إن الدراسة وهي تتناول بالوصف هذه الصور. تقول:

«لهذه الصور ظاهر تزييني هو الوجه البلاغي كتشبيه النهر بغابة والصورة هنا تقدم حدين متباعدين من حيث وجه الشبه متقاربين من حيث الانتماء إلى حقل الطبيعة. الممر بينهما إنساني (الدموع) فهي شريك للمشبه (النهر) من الناحية المادية المحضة (من حيث أن الدموع سائل شبيه بالماء وله منبع ومجرى)، مناقض من حيث المدى والمنشأ والسبب والقرائن»... «هكذا تكشف الصورة عن بعدين: بعد إنساني اجتماعي (ناتج عن تكثير الدموع) وبعد إنساني كوني (ناتج عن لقاء الدموع بالماء الكوني)»[1].

إن هذا التحليل للصورة يعبر عن المنهج نفسه في تناول الصورة عند خالدة سعيد، وذلك المنهج الذي يرفض مواجهة الصورة في جانبها الانشائي منعطفاً، بدل ذلك تجاه المحتوى الانساني الأيديولوجي. وحينما تتطرق الدراسة إلى الجانب الانشائي أو البياني كنا نسمع كلاماً يصعب قبوله علمياً مثال ذلك قولها:

«لهذه الصورة ظاهر تزييني».

ظانة أن هذا التزيين من الزوائد، وهو ليس كذلك، إنه الشعر عينه الذي لا ينبغي القفز عليه، وما الأدب إلا التزيين؟ وإذا استغنى الكلام على هذه «الزينة» أو «المحسنات» فهل سيظل أدباً؟.

هذا التجاهل للزينة والتحسين في العبارة الشعرية هو الذي شوش على خالدة سعيد، وجعلها غير «قادرة» على ضبط الصورة الشعرية. يضاف إلى هذا السبب سبب آخر هو نفور الدراسة من ضبط البلاغيين. وهذا قادها إلى ممارسة شكل من الانطباعية. ومن الأمثلة على هذا قولها:

«لهذه الصورة ظاهر تزييني هو الوجه البلاغي كتشبيه النهر بغابة»[2].

والحقيقة هي أن التشبيه ليس تشبيه بويب بالغابة بل تشبيه بويب بالدموع الغزيرة المشبهة هي نفسها بغابة بجامع الكثرة. إننا في الحقيقة أمام تشبيهين متراكبين في واحد، الأول تشبيه الدموع بالغابة والثاني تشبيه هذه الدموع ببويب.

إن خالدة سعيد توحي بكلامها بأنها قد ضبطت خصوصية ما في الصورة كأن تقول:

«والصورة تكثر الدموع وبالتالي العيون الباكية وتؤنس النهر (باعتبار أن كل صورة تجمع بين حدين تقيم تفاعلاً مزدوج الاتجاه) هكذا تكشف الصورة عن بعدين: بعد

(1) حركية الابداع ص 178.
(2) نفسه ص 178.

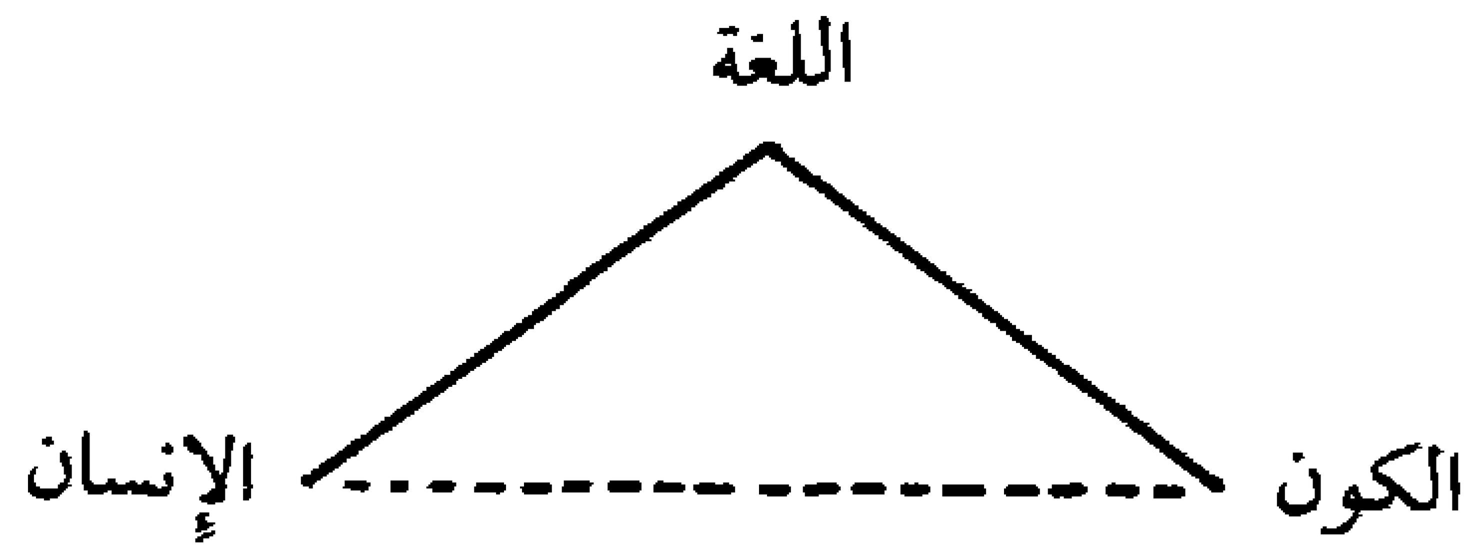
إنساني اجتماعي». . . و«بعد كوني»[1] .

إن الذي ظنته خالدة خصوصية في صورة السياب إنما هي خصائص الصورة الشعرية عموماً، بل وهي صفة التفكير البدائي الأسطوري الذي يخلط بين عالم الذات وعالم الموضوع. وإذا استعرنا من جماعة مو Groupe U النموذج الثلاثي Le modèle triadique الإنسان، الكون، العقل. (الأنتروبوس، الكوسموس، اللوغوس) للاحظنا من خلاله أن الصورة في الغالب الأعم تتحقق بمزج عالم الانسان بالكون بواسطة اللغة المجسدة للوغوس.

وعلى سبيل المثال فإن السياب عندما يقول:

«أود لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر»

يضفي على القدر صفات إنسانية وذلك لا يتحقق إلا بفضل اللغة.



وبعد هذا فإن الإنسان يجد لذة أيما لذة بفضل المزج بين عالم الذات وعالم الموضوع، إلا أن هذا المزج يتحقق بسبب وبفضل الوسيط «السحري» أي اللغة، وبقدر ما يكون هذا المزج متحققاً بين عناصر متباعدة ولم تكن في يوم ما ممتزجة، كانت الاستجابة الجمالية قوية خلال التلقي. وهذا المزج قد يكون مزجاً بين الأشياء المنتمية إلى الكون كقول امرىء القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي[2]

فالمزج تحقق بين الليل وموج البحر، وبفضل هذا كنا أمام شعر وليس أمام كلام عادي نثري.

إن هذا المزج بين عالم الذات وعالم الموضوع شيء يتحقق في الصورة، كما يتحقق في الأسطورة والخرافة، كما يتحقق في كل تفكير بدائي وطفولي. الصورة الشعرية بقايا

(1) حركية الابداع ص 178 .
(2) في موسوعة الشعرالعربي م 1 ص 229 .

الطفولة الانسانية بقايا المنهج الأسطوري في النظر إلى الكون، وربما كان الانسان، وهو يبدع ويستهلك الصورة يزاول نوعاً من اللعب الطفولي بالأشياء حوله متخطياً بذلك التفكير المفهومي الجاف، والقاسي والمقيم للحدود بين الأشياء. إن هذا المنهج التصويري عموماً يجعل كل الأشياء فالمفاهيم قابلة لكي تختلط فيما بينها. إن الصورة تزرع في الكون توتراً وعدم استقرار، تزرع في الكون بذور التحول.

هذه الصفات، إذن، ليست حكراً على السياب وليست حكراً على قصيدة دون أخرى، إنها القاسم المشترك بين كل القصائد الناجحة. يقول السياب مخاطباً بويب:

«أود لو غرقت فيك ألقط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيه خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر
واغتدي فيك مع الجزر إلى البحر
فالموت عالم غريب يفتن الصغار
وبابه الخفي كان فيك يا بويب»[1].

لقد جاء وصف خالدة سعيد للصورة هنا في عبارتها الآتية:

«يقوم التصوير في هذه الدائرة على نوعين من الحركة:

1 ـ حركة تقيم جسوراً زمنية بين أفعال يبطل بعضها البعض الآخر.

2 ـ حركة تقدم المسافة بين هويات متباينة»[2].

إذا تجاوزنا النوع الأول الذي لا ينتمي إلى الصورة الشعرية واكتفينا بالنوع الثاني الذي نعتبره صوراً بالفعل فإننا سنجد خالدة تتعامل معها بالشكل الآتي:

«أما النوع الثاني من الحركة فنجده في إلغاء المسافة بين:

خضرة المياه والشجر	ـــ والدار الغارقة في بويب
الموت	ـــ عالم غريب
باب	ـــ به (الموت)
باب الموت	ـــ في بويب

(1) حركية الابداع ص 181 .
(2) نفسه ص 181 - 182 .

التأليف بين هذه الحدود يولد حقيقتين جديدتين:

الموت : حياة غريبة

بويب : بابه على حياة غريبة»[1] .

إن هذه الصياغة لا تضيف شيئاً إلى النص المتحقق عند السياب. إنها عمل زائد. الصياغة الصورية ينبغي أن تقدم خلاصات التحليل والوصف بشكل محسوس مرئي تسهل الادراك العام للموضوع بالبصر. إن الصياغة ليست بديل التحليل، إنها تمثيل له بعد إنجازه، وبهذا فهي تبسط الحقائق العلمية الوصفية ولا تكرر النص. أما صياغات خالدة فإنها على العكس من ذلك، تولد لدى المتلقي الشيء الكثير من الالتباس، وبهذا لا نجد في الصياغة ما ينبغي أن نجده، أي ما يتعلق بطبيعة الصورة الشعرية وأنواعها ومحتوياتها الدلالية وصيغها التركيبية.

وتبقى أحكامها على الجملة عامة انطباعية غير موضوعية، وكثيراً ما حشرت في النقاش أموراً لا تزودنا بمفاتيحها. إنها تقول بشأن الأسطورة في القصيدة:

«والأساطير تؤكد هذا الوجه المزدوج للنهر: الحياة والموت»[2] .

هل حاولت خالدة ضبط الجانب الأسطوري أو الصورة الأسطورية في علاقتها بالصورة الشعرية. إن خالدة تجاوزت كل الذي كنا ننتظره، خاصة واننا أمام قصيدة من أشمخ ما أنتج الشعراء العرب، وأمام قصيدة مترعة بالمحتويات الأسطورية المتجسدة في عدد كبير من الرموز المتميزة عن الصورة الشعرية، ولعل المقطع الأخير يعيد بشكل مكثف أسطورة الخلق، والخلق كما نعهده عند كل الشعوب كان من الماء، والماء الذي يتواتر ذكره في القصيدة تحت دوال مختلفة، النهر، بويب، المطر، البحر، المياه، الجزر... تشير كلها إلى إمكانية الخلق والبعث من جديد. بل إن الشاعر الذي يود الغرق في الماء يحقق بذلك رغبة لا شعورية لدى كل إنسان في العودة إلى الأصل، ولكن هذه العودة ليست مجرد رجوع إلى الوراء بل عودة إلى البداية إلى حالة السديم الواعد بالحياة.

إن هذا البعد اللاشعوري أي الأسطوري لا يمكن إدراكه إذا سلكنا نحوه سبل البلاغة. إن هذه لا تدرك إلا الصورة الشعرية، أما الرمز الأسطوري فمنافذه علم النفس الجماعي أو الأنتروبولوجية.

---

(1) حركية الابداع ص 182 .

(2) حركية الإبداع ص 183 .

أخيراً فإننا نسجل الملاحظات الآتية على «منهج» خالدة سعيد في «حركية الابداع».

1 ـ تميل الناقدة في الغالب إلى رصد مضموني للصورة، مع أن الصورة هي تشكل معين للمعنى (أو المعاني) على المحورين التركيبي والاستبدالي.

2 ـ لقد كانت الدارسة تبتعد في عملها هذا، عن البلاغة القديمة والحديثة. باعتبارها تناولاً لشعرية النص.

3 ـ لقد عرض التحليل البلاغي تفكيك النص إلى مقابلات ضدية وغير ضدية تجد أصولها في تحليل كلود ليفي شتروس للأساطير، وهذا يعني تقطيع النص إلى وحدات تتركب فيما بينها، إلا أن هذه الوحدات تستخلص من محتوى النص الجاف العاري من القشرة البيانية التي تسمو إلى مستوى الشعر، وهذا يزيد في إبعاد هذا التحليل من المناهج الشكلية التي تحترم الطبيعة المتميزة للنص الشعري.

4 ـ هذا الغياب للمنهج الصارم المحدد الأداة والموضوع كان يدفع بأشكال متفاوتة إلى ممارسة نوع من الانطباعية من حين إلى آخر وذلك يوقع كلامها في موقف التحلل من كل رقابة علمية.

5 ـ إن الخطاب النقدي عند خالدة رغم عودته إلى النص والحلول فيه، فإنه لا يبشر بتجاوز المأزق وذلك يعود إلى أن النص ليس كله أدباً، وفي تلك الطبقة الخالية من الأدبية استقرت خالدة متوهمة أن ما تخوض فيه أدب بالفعل.

خلاصة

يمكن أن نخرج، بعد هذه الدراسة للنصوص البلاغية والنقدية، بمجموعة من الخلاصات نقدمها في ما يلي:

- أ -

1 - لقد كان البلاغيون، وهم يتناولون الشعر بالدرس، على وعي شبه تام بالصفات التي تجعل من الشعر شعراً. هذا الوعي يقف أحياناً عند حدود الحس أو الحدس كما نجد عند ابن المعتز، الذي حشد في «كتاب البديع» جملة من أدوات التعبير الشعرية دون أن يحاول إخضاعها لنسق أو قانون عام تنتظم بداخله. ولهذا السبب كنا نجد الاستعارة تحتل مكانها بشكل اعتباطي إلى جانب الجناس والطباق ورد الأعجاز على ما تقدمها والمذهب الكلامي.

2 - قد يرتفع هذا الحس إلى مراقي الوعي النظري الذي يسعى إلى الكشف، في هذه الأدوات التعبيرية، عن قانون عام ينظمها. لقد تحققت هذه الصحوة النظرية عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه «أسرار البلاغة» و«دلائل الاعجاز». لقد أدرك هذا البلاغي الفذ، أن «الشعرية» أو البلاغة تتحقق بفضل «التصوير» الذي يعترض المعنى. هذا التصوير أو «وجوه الدلالة على الغرض» هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية. وهذا ما يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيها عن القدماء وفهمهم «للصورة»:

«إنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصِفَة وخصوصية تحدث في المعنى»[1].

---

(1) - دلائل الاعجاز ص 486.

إن هذا الموضوع هو عينه الموضوع الذي يحدده المعاصرون تحت تسمية صورة forme .

3 ـ لقد اختزل هذا البعد التصويري، على يد البلاغيين المتأخرين بحصره في خانة الملازمة بين المعاني. وقادهم هذا الموقف إلى نفي التشبيه من دائرة علم البيان، لأنه لا يمس معاني الكلمات بتغيير، في حين أن هذا التغير هو موضوع البلاغي المتأخر يقول السكاكي:

«وإذا عرفت أن إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية وهي الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه، ظهر لك أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني»(1) .

يقابل هذا الحصر للموضوع المقيد بالوصف في إطار الانتقال من معنى إلى معنى المعنى اختزال للقول الشعري ـ التصويري، إذ كثيراً ما ألح البلاغيون على شرط وضوح العبارة التصويرية، ويعني هذا أن المعنى الأول في مثل هذه العبارات ينبغي أن يكون مجرد معبر أو مجاز نحو المعنى الثاني الذي يكون موضع عناية وحرص البلاغي، ويقابل هذا ذلك التوجس من المعنى الأول التصويري. وهذا يكسب العبارة الشعرية الوضوح والشفافية. إن الدليل الشعري السميك أو الثاخن Opaque كما يقول المعاصرون لم يحظ عند البلاغيين القدماء بالمنزلة التي يحظى بها عندنا اليوم. ولهذا لم ينل الشعر عند القدماء اعترافاً بكونه لغة خاصة تسمو على وظيفة التوصيل. لقد عز على القدماء حرمان الشعر من هذه الوظيفة وهذا هو الذي جعل البلاغي القديم متشدداً فيما يتعلق بوضوح معنى المعنى. والنتيجة الملازمة لذلك تهميش المعنى الأول التصويري. وما يحصل عند المعاصرين مختلف، فنحن ما نزال إلى اليوم نتساءل عن المعنى الذي قصد إليه السياب من وراء قوله:

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر»(2) .

إلا أن هذا العجز عن اقتناص المعنى الثاني لم ينل بتاتاً من الاعتراف بالشعرية القوية لعبارة السياب.

هذا التشبث بالوظيفة التوصيلية في الشعر قد يجر البلاغي أحياناً إلى التعامل مع الشعر

---

(1) مفتاح العلوم ص 330 .

(2) ديوان بدر شاكر السياب ص 474 .

تعامله مع النثر، حيث يصبح التصوير مجرد صياغة لغوية بريئة من الشوائب النحوية.

يقول عبد القاهر:

«وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من اصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف، كلاماً وشعراً من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه»(1).

هكذا يصبح التصوير عبارة عن تقيد الكلام بمعاني النحو وأحكامه. ولم يكن هذا الشرط مطلوباً إلا لأجل إحكام القبضة على المعنى المراد توصيله لا المعنى التصويري. هكذا اختلطت الأمور بحيث أصبح التصوير مجرد إحكام نحوي، لتوصيل معنى ما. وبسبب هذا كله أمكن الخلط بين نظرية «علم البيان» الشعرية ونظرية «علم المعاني» النحوية التي تهتم بصحة التعبير لا بالوظيفة الأدبية.

4 ـ إن الالحاح على المعاني الثواني والتوجس من المعاني الأولى التصويرية قد أوقع الصورة الشعرية في مأزق. فقد قوبل التصوير ببعض الارتياب خاصة عندما يكون معتماً بسبب تعاليه عن مهام التوصيل. ولأجل الخروج من هذا المأزق كان ينبغي مواجهة الموضوع من زاوية مغايرة غير متأثرة بالأجواء الكلامية. ولقد تحقق هذا مع حازم القرطاجني الذي أعاد الاعتبار إلى الجانب التصويري في القول الشعري. وقد أمكنه هذا بفضل مفهومي المحاكاة والتخييل اللذين نضجا في أجواء فلسفية. كما كان لاستعانته باتجاه قدامة النقدي (وهو اتجاه غير متأثر بعلم الكلام) أثر في ذلك التوجه. والخلاصة المترتبة على هذا قول حازم: إن الشعر كلام «مخيل» يخلق عند المتلقي استجابة انفعالية، بفضل محاكاة الأشياء بواسطة أشياء أخرى. أي بواسطة الصورة الشعرية.

5 ـ على الرغم من هذا الاختلاف اليسير بين البلاغيين بشأن تعيين موضوع البيان أي السمات الأدبية فإن هناك خيطاً رابطاً بين كل هذه الآراء. إنه التعبير بواسطة شيء عن شيء آخر. وهذا في حد ذاته إنجاز نظري ضخم لأنه يتم بموجبه تعيين موضوع خاص بعلم البيان.

6 ـ يقابل هذا التحديد للموضوع تحديد لعلم يهتم بوصفه بواسطة مفاهيم ومصطلحات تمثل في مجموعها المتماسك نظرية علمية، ومن هذه المفاهيم نجد: المجاز،

---

(1) دلائل الاعجاز ص 488.

والقرينة والمقام والمعنى، ومعنى المعنى، والمشابهة واللزوم، والاسناد، والتخييل، والكناية... إلخ.

7 ـ على الرغم من الوضوح النظري عند القدماء فإن الاجراءات المنهجية قد جاءت «متعثرة» يكفي التذكير بتلك الفوضى الحاصلة في سجلاتهم التصنيفية. فقد كانت الحدود التي يقيمونها تتصدع، وتكفي للبرهنة على ذلك،الإشارة إلى تجربتهم مع الاستعارة المكنية. فهي في نظرهم مجاز لغوي، ومجاز عقلي، وتشبيه، وحقيقة، ومجاز، في الآن نفسه!!.

ـ ب ـ

وإذا انتقلنا إلى المعاصرين فإننا نواجه بواقع مختلف. فقد خضع مفهوم التصوير لمجموعة من التحولات.

1 ـ لقد كف النص أن يكون صاحب الخطوة عند دارس الأدب لكي يحتل مكانه «المبدع» أو «المتلقي» أو «المجتمع» أو «الأيديولوجيا» أي أن الموضوع الذي حدده البلاغيون وعينوا أدوات تحليله وتمييزه عن غيره، قد تم نقله من النص إلى مكان آخر. إننا نعيش في صحبة النقاد العرب المحدثين، مع موضوع مختلف. ونحن نصطدم، بهذا النقل، تارة بموضوع علم النفس وطوراً بموضوع علم الاجتماع أو الأيديولوجيا. وهذا يعني التخلي عن موضوع البلاغة لصالح علوم أخرى.

2 ـ إن الناقد المعاصر وهو يستعير من العلوم الإنسانية لا يكلف نفسه مشقة التقيد الشامل بمفاهيم هذه العلوم. وهذا التقيد إذا حصل فإنه لا يكسب «الناقد» المستعير صفة دارس الأدب بل يكسبه صفة عالم النفس أو الاجتماع أو الأيديولوجيا. وعندما تصل الأمور بالنقاد إلى هذا الحد فعلى الناقد تحمل المسؤولية أمام هذه العلوم لا أمام «دراسة الأدب» أي «علم الأدب».

3 ـ جعلت هذه الوضعية الناقد العربي يتسكع منذ مدة بين مجموعة من العلوم الإنسانية والفلسفات والأيديولوجيات، بحثاً عن حل لمعضلته الصعبة. هذه الوضعية جعلت الناقد الأدبي يتحلل من كل شيء، يتحلل من البلاغة النصية لأنها انتهت إلى «التحجر»[1] يتحلل من علم النفس، إذ إن الناقد يوهمنا أن مجرد كونه أديباً يعفيه من مسؤولية الالتزام المنهجي بهذا العلم. لهذا نراه يأخذ منه ما يشاء ويترك كذلك ما يشاء.

(1) النقد المنهجي عند العرب ص 67.

4 ـ إن الناقد بعمله هذا يضحي بموضوع دارس الأدب أي بالأدبية ويضحي بالبلاغة ومفاهيمها. ما دام يأخذ منها بتقسيط كما يأخذ من العلوم الأخرى بتقسيط.

ولازمت هذا الوضع هيمنةُ الروح الانطباعية في دراسة الأدب، تلك الروح ذات الحساسية المفرطة أمام كل محاولة للتفكير العلمي الصارم أي أمام سمات التفكير البلاغي. ولهذا لا نجد عندهم تعريفاً دقيقاً «للصورة الشعرية» ولا للرمز ولا للأسطورة. . إلخ. فلنتأمل هذه القولة لعز الدين اسماعيل:

«إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور»[1].

ولكن هل نجد عند عز الدين اسماعيل تعريفاً دقيقاً للصورة وآخر للرمز وآخر للاشعور؟ ولم يوضح عز الدين اسماعيل مدى إمكانية تحقق الصورة الشعرية والرمز في العبارة نفسها. أما عن علاقة الصورة باللاشعور فلست أدري ما هو المبرر الذي يجده ناقد الأدب لنفسه لكي يخوض في هذا المجال. إنه لمن الممكن تقديم أمثلة أخرى من هذا النمط نفسه. كثيراً ما خاض النقاد في موضوع «الرمز الأسطوري» ومع ذلك فإنه يعز علينا أن نجد تعريفاً دقيقاً لمفهوم الرمز الأسطوري. لنتأمل ما يقوله مصطفى ناصف:

«فرس أمرىء القيس لم يكد ينفصل في تصور صاحبه عن المعاناة في سبيل المطر. ولا أشك في أن المتأمل المدقق يستطيع أن يرى في هذا الفرس الغريب صورة أسطورية. فالطابع الأسطوري ـ إذن ـ هو السمة الغالبة على تفكير امرىء القيس فيما نسميه ببساطة مزرية وصفاً واقعياً»[2].

ولكن ما معنى الأسطورة؟ لا جواب. وهل الشعر يتحقق بفضل الأسطورة؟ لا جواب! إن هناك تغييباً لشيئين في مثل هذه الدراسات. لقد غيبت البلاغة. أي علم الشعر كما غيب علم النفس الجماعي المهتم بدراسة الأسطورة. ولهذا فقد احتفظ الدارس بمجموعة من الملاحظات يمكن أن تسلك في خيط الانطباعية.

5 ـ لقد كان بالامكان التغاضي عن كل هذا لولا أن النقاد المحدثين غالباً ما قدموا تحاليلهم ملحين على أنها بديل حديث لتحاليل البلاغيين. ولست أدري كيف يمكن استبدال البلاغة بنقد انطباعي؟! إن هذا يعيدنا إلى لحظة الحس والاستجابة التي يشترك فيها الخواص من العلماء مع العامة ممن لا يفكرون تفكيراً علمياً.

---

(1) الشعر العربي المعاصر ص 138.

(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 80 - 81.

إن أي تجاوز لهذه الوضعية التي يتخبط فيها النقد الحديث لن يتم إلا بالعودة إلى الدراسة النصية. وهذه العودة ليست ممكنة دون الاستناد إلى رصيد تراث البلاغة التي عينت موضوعها منذ قرون باعتباره مجموع الصفات التي تمنح النص صفة الشعرية. وينبغي التذكير هنا أن «الأدبية» تقاسمتها في الحقيقة مجموعة من العلوم نذكر منها في المقدمة علم البيان. ويليه في الأهمية علما «العروض» و«القوافي» فـ«البديع» ثم علم «الضرورة الشعرية». هكذا فمن البديهي جداً أن البداية ينبغي أن تنطلق من هذا الرصيد قبل التفكير في الوجدان و«اللاشعور» وما شابه ذلك!.

معجم المصطلحات

أفعال اللغة	Actes de langage
تمثيل	Allégorie
مشابهة ـ مناسبة	Analogie
الحبسة	Aphasie
اعتباطية	Arbitraire
أنماط أولى ـ نماذج عليا	Archetypes
المحور الاستبدالي أو الايحائي	Axe paradigmatique
المحور السياقي أو التركيبي	Axe syntagmatique
التشبيه ـ المقارنة	Comparaison
تكثيف	Condensation
دلالة ايحائية أو عقلية	Connotation
الربط	Coordination
استعارة ضرورية	Catachrèse
دلالة وضعية	Dénotation
ازاحة ـ نقل	Deplacement
رسم	Diagramme
مميز	Distinctif
انزياح ـ عدول	Ecart
شارة	Emblème
قول	Enoncé
الوظيفة الانشائية	Fonction poétique
شكلاني	Formaliste

Formel	شكلي ـ صوري
Icône	أيقونة
Image	صورة ـ صورة شعرية
Image associée	صورة مواكبة
Imagination	خيال
Inconsequence (Abruption)	انقطاع
Indice	مؤشر
Interaction	تفاعل
Isotopie	متناظرة
Isotopie referentielle	متناظرة مرجعية
Figure	محسن ـ صورة
Juxtaposition	قران
Métaphore	مجاز لغوي ـ استعارة
Métaphore in absaentia	استعارة
Métaphore in praesentia	تشبيه بليغ
Métonymie	مجاز مرسل
Mimésis	محاكاة ـ تخييل
Modéle Triadique	نموذج ثلاثي
Periphrase	كناية عن موصوف. شرح
poétique (la)	انشائية
Pragmatique (la)	تداولية
Référence	احالة
Remplacement	استبدال ـ تعويض
Sémantique Componentielle	دلالة تكوينية
Sème	سمة دلالية صغرى
Semène	المعنى السياقي
Signe	دليل
Signifiant	دال
Signification	دلالة
Signifié	مدلول

Substance .... مادة ـ جوهر
Substantiel .... جوهري
Syllogisme .... قياس
Symbole .... رمز
Symbolisation .... الرمزية
Synecdoque .... مجاز مرسل
Synésthésie .... تراسل الحواس ـ تجاوب الحواس
Teneur .... المعنى المجازي
Trait .... سمة
Transfert .... نقل
Trope .... مجاز لغوي
Véhicule .... المعنى الظاهر

فهرس الموضوعات

لقد كانت الصورة الشعرية، دوماً، موضوعاً، مخصوصاً بالمدح والثناء. انها هي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى. والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة. ولهذا أمكن القول: إن الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ.

ولم يكن تنويه الحركة الرومانسية بالصورة ليتخطى تكريم الجرجاني لها. هذا على الرغم من أن الشائع في الكتابات النقدية هو أن الحركة الرومانسية قد أطلقت الخيال من عقاله.

لقد كان لشعار: «الشعر تفكير بالصور»، الذي أطلقه أوجيست ولهلم شليجل، أثر قوي في النقد الأدبي خارج ألمانيا وخارج إطار العصر الرومانسي؛ كما يمكن اعتبار قولة الناقد الروسي بلينسكي: «الشاعر يفكر بواسطة الصور» و«الفن تفكير بالصور» أصداء لقولة شليجل.

ولم تكن اطلالة العصر الحديث مع القرن العشرين لتحجم هذا الرأي. إن س. د. لويس يرى: «إن المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة»، كما يجد فيها المكوِّن الثابت للشعر.

الصورة الشعرية
الخطاب البلاغي والنقدي

